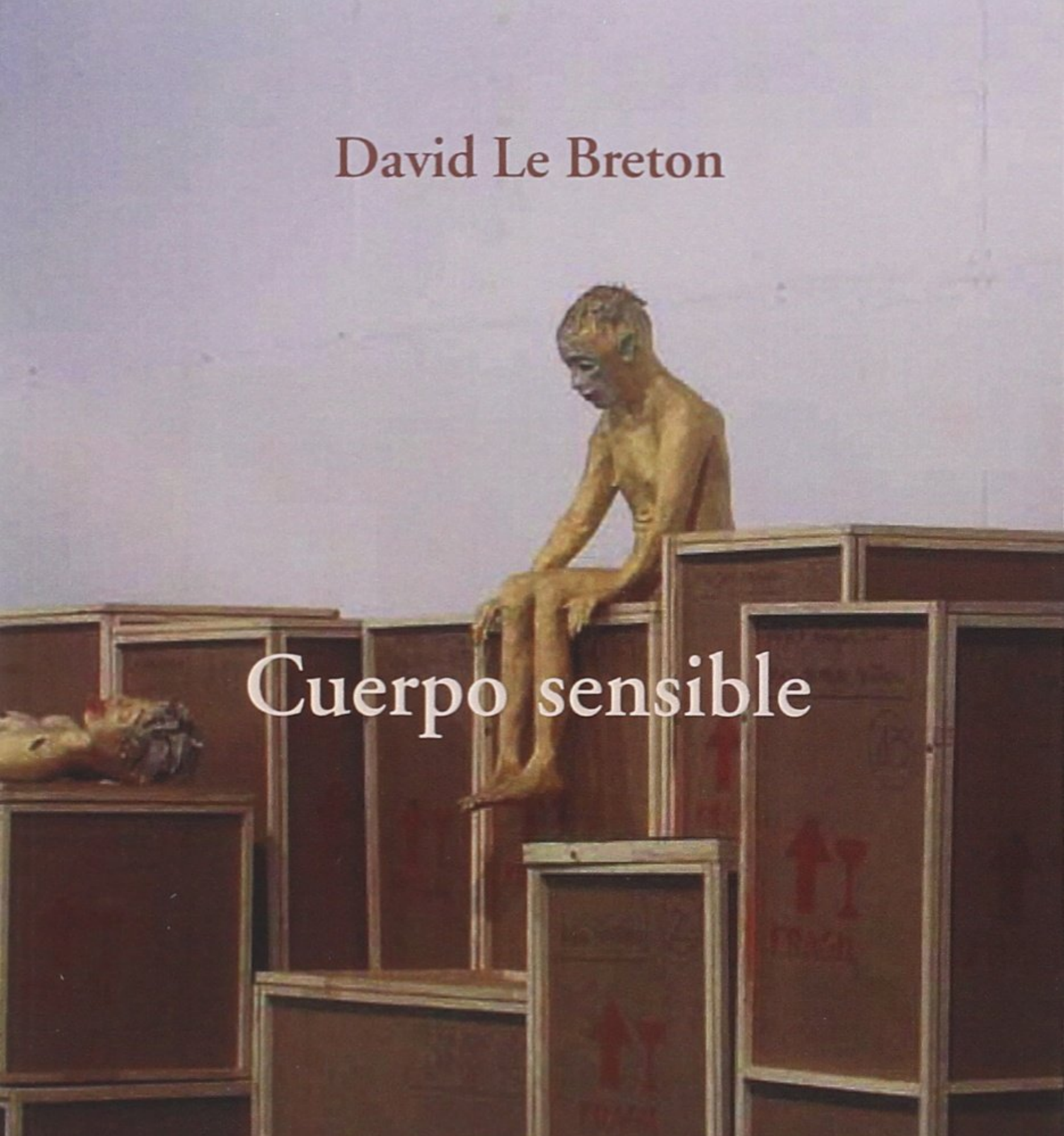
David Le Breton



Cuerpo sensible

ediciones / metales pesados

David Le Breton

Cuerpo sensible

Edición y traducción: Alejandro Madrid Zan

ediciones / metales pesados

ISBN: 978-956-8415-36-5

Imagen de portada: Juan Pablo Langlois, *Embalajes y montajes,* instalación Factoría, Universidad ARCIS, 2005.

Diseño y diagramación: Paloma Castillo Mora
Corrección: Antonio Leiva

© ediciones/metales pesados
ediciones@metalespesados.cl
www.metalespesados.cl
José Miguel de la Barra 460
Teléfono: (56-2) 638 75 97

Santiago de Chile, noviembre 2010
Impreso por Salesianos Impresores S.A.

Presentación

Mi encuentro con David Le Breton, en el invierno del año 2008, se produjo de manera espontánea, luego de aceptar ciegamente la propuesta de Vivian Fritz, profesora de danza e investigadora chilena radicada actualmente en Estrasburgo, Francia, quien me propuso invitarlo a realizar un seminario teórico en nuestra Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis.

En mi interés por sumarme a la generación de espacios de conocimiento, reflexión y análisis teórico que signifiquen un aporte al desarrollo de la disciplina, acepté participar en este evento, encargándome de su producción y colaborando en la programación del seminario "El cuerpo y la danza en los diferentes campos". En ese momento, la obra de David era conocida en Chile entre estudiantes y teóricos cercanos a su disciplina, como también entre bailarines y coreógrafos, siendo *Antropología del cuerpo y modernidad* y *La sociología del cuerpo* sus textos más leídos, sin duda por el acercamiento reflexivo al cuerpo que el autor plantea, soporte fundamental de la danza.

Todo era incierto y desafiante, pues sería la primera vez que en nuestra escuela se realizaría un seminario teórico con un destacado investigador, antropólogo y sociólogo, cuyos conocimientos colaborarían en el proceso de reflexión teórica que nos permitiría com-

partir y cruzar diversos saberes, pues el seminario centraría sus contenidos en diversos temas relativos al cuerpo estudiados acuciosamente por él, desde el teatro y, por supuesto, desde la danza.

Durante cinco días seguidos del mes de agosto se realizó este seminario, al que asistieron personas de diversas formaciones e intereses: profesores, estudiantes de danza, bailarines, coreógrafos, así como también se sumaron antropólogos, sociólogos, psicólogos, filósofos, estetas, actores, guionistas, músicos, historiadores del arte, escritores, entre otros. Esto propició un espacio pletórico de preguntas y reflexiones que nos permitieron, a quienes participamos, responder a la necesidad que teníamos de acercarnos desde la danza a campos de estudio y teorías que nos estimularan y colaboraran en el necesario proceso de pensar y reflexionar en torno a la danza contemporánea, experiencia que sin duda contribuyó al reconocimiento de nuestro campo y las diversas posibilidades de relacionarse con los otros.

Lo que vivimos cada tarde con cada tema tratado no habría sido posible si nuestro conferencista no fuese otro que David; de personalidad sensible y generosa, estuvo siempre dispuesto a compartir sus experiencias y visiones, y a responder cada una de las preguntas que extendieron las jornadas más allá de lo convocado. Todo esto que intento transmitir a ustedes se traslucía por medio de su mirada, su sonrisa, en el franco apretón de manos, en su fuerte abrazo, propiciando desde su sencillez el ambiente adecuado para dejar fluir diversos cuestionamientos que provocaron un enriquecedor diálogo entre los participantes, dejando en evidencia que pensamientos y reflexiones son posibles de construir colectivamente.

Mi francés es precario, y David, hace poco tiempo que está abocado al estudio del español; a pesar de esto, cuando conversa-

mos nos comprendemos perfectamente entre señas, gestos, palabras entrecortadas, sonrisas y dibujos, pero por sobre todo a través de la capacidad de percibir y escuchar con que uno dispone el propio cuerpo hacia el cuerpo del otro, ese cuerpo sensible que da cuenta de que nuestra condición humana es esencialmente corporal y "materia inagotable de prácticas sociales". Ahora yo sé que la danza sabe mucho acerca de esto, porque David nos lo recordó y estoy, como seguramente muchos otros, profundamente agradecida de aquello.

Lorena Hurtado

Introducción

Cuerpo sensible es el titulo elegido por David Le Breton para el presente libro, en su búsqueda por expresar una dimensión de la corporalidad humana más allá de su mera presencia orgánica y física. El autor, desde el interaccionismo simbólico y la fenomenología, presenta una visión ligada a la relación del cuerpo con experiencias sensibles y significativas del individuo en el mundo. Obra que reúne artículos trabajados a partir de un seminario realizado en agosto de 2008 en la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis.

Este seminario responde a la necesidad de encontrar apoyos teóricos que estimulen las reflexiones en torno a la danza y el cuerpo, una temática que ha constituido el punto de partida para la invitación de David Le Breton a este lejano país. Su personalidad acogedora y sencilla ha permitido que este encuentro quede como un enriquecedor antecedente, no sólo desde el punto de vista teórico, sino también de intercambio del punto de vista humano y sensible.

En torno a algunas referencias de este autor podemos recalcar que David Le Breton es sociólogo y antropólogo, profesor de la Universidad de Estrasburgo, Francia. Conocido por sus numerosos estudios sobre el cuerpo, ha escrito una cantidad importante de libros, tales como: *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie* (Métailié), *La peau et la trace. Sur les blessures de soi* (Métailié), *Des*

visages. Essai d'anthropologie (Métailié), *Mort sur la route,* novela policial que encara la problemática del riesgo adolescente (Métailié, Prix Michel Lebrun, 2008). Libros que poco a poco se han ido traduciendo al español, en razón de un interés creciente del público hispanohablante, como: *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, (México, La Cifra, 2007); *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, (Buenos Aires, Nueva Visión, 2007); *Adolescencia bajo riesgo,* (Montevideo, Trilce, 2003); *El silencio. Aproximaciones*, (Madrid, Sequitur, 2001 (2007)); *La sociología del cuerpo*,(Buenos Aires, Nueva Visión, 2002 (2007)); *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, (Buenos Aires, Nueva Visión, 1999 (2005)); *Antropología del dolor,* (Madrid, Seix Barral, 1999); *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, (Nueva Visión, 1995 (2008)).

En este nuevo libro, el autor explora las diferentes capacidades del cuerpo para relacionarse con el mundo en un contexto social. Él nos plantea que "la condición humana es corporal", donde diferentes percepciones captadas por los sentidos desarrollan un vocabulario sensible capaz de manifestarse a través de las emociones. En ese contexto, prácticas como el teatro y la danza se presentarían configurando un tesoro sensorial capaz de ampliar las capacidades del ser humano en su condición artística y social, traspasando lenguajes y códigos culturales. El "cuerpo es una materia inagotable de prácticas sociales", afirma.

Bajo esta temática, el primer capítulo, titulado "Aprender por el cuerpo: la enseñanza de las actividades corporales", es consagrado a la relación del cuerpo con aquellas acciones que generan el aprendizaje. La memoria corporal selecciona y guarda sus experiencias sensoriales dependiendo de contextos sociales y culturales. Pero

¿cómo se lleva a cabo esta relación corporalidad-entorno? ¿cómo aprendemos a vivir? ¿cómo se genera el aprendizaje de las diferentes acciones de nuestro cuerpo? Son algunas de las interrogantes que encuentran respuesta en este capítulo, profundizando ideas como la contraposición de dos tipos de maestros involucrados en el aprendizaje. Por un lado, el maestro de "sentido", y, por otro, el maestro de "verdad". Donde el maestro de "sentido" sería aquel capaz de participar en una suerte de iniciación en la formación del hombre, un mediador entre el mundo y el desarrollo del individuo. Al contrario, el maestro de "verdad" sería un transmisor de la rigidez de códigos y de lenguajes establecidos socialmente.

Continuando con la temática del aprendizaje a través de los sentidos, el autor analiza el trabajo de disciplinas corporales, las que por su condición de estimulación de las diferentes capacidades físicas y sensoriales diversificarían la visión de mundo. En este contexto, toma como ejemplos disciplinas como la danza y las artes marciales, las que presentan características interesantes de analizar en tanto que la enseñanza se produce a través de la ejemplificación viviente del propio cuerpo del maestro. La enseñanza de una disciplina corporal permite un mejor conocimiento de este útil "cuerpo", desarrollándose una "ética de la presencia", pues el cuerpo se convierte, él mismo, en materia de creación, descubriendo la complejidad de la condición humana.

Una segunda mirada sobre el cuerpo se centra alrededor de los "sentidos", capítulo llamado "De los sentidos al sentido: una antropología de los sentidos", el que es desarrollado a través de un parafraseo a Descartes, símbolo del pensamiento racional, donde su paradigma "pienso, luego existo" es transformado por un "siento, luego existo". Los sentidos dan pistas del entorno y del mundo,

siendo guardados en la memoria corporal con juicios de valor. "El cuerpo es un filtro semántico", nos dice el autor, pues las percepciones son guardadas o desechadas según nuestra propia elección y experiencia. Pero este tipo de relación con las sensaciones, ¿es aprendida?, ¿es intuida? Son pistas que nos da el autor a través de una visión del hombre, de su entorno, de sus experiencias y de su cultura. "Antes del pensamiento o la acción están siempre los sentidos y el sentido", asevera. Así, la experiencia sensorial y perceptiva del mundo se instaura en la relación recíproca entre el sujeto y su ambiente.

En ese contexto sensorial, el autor se centra en la educación de los sentidos, prestando especial atención al sentido de la vista, privilegiado hoy en día debido al avance tecnológico. "Es necesario aprender a ver, y no solamente a abrir los ojos", indica, pues los ojos envían innumerables informaciones que condicionan nuestras conductas según su entorno cultural y experiencial. Los objetos tendrán sentido sólo después de un recorrido sensorial con experiencias adquiridas en relación al objeto, su forma, su color, su textura, el que dará el "sentido" a la mirada. Esta condición es válida para los diferentes sentidos que a lo largo de la existencia humana crearán un lenguaje complejo y diferente en cada contexto.

La conjugación de los sentidos nos lleva a estar en "la experiencia sensible del mundo", pues todos nuestros sentidos permanecen recepcionando información como grandes antenas que guían nuestras conductas; ellas son modeladas por la educación y conjugadas según la historia personal de cada uno. Un sistema que capta y devuelve información cargada de códigos de sentido que permite la relación con los otros, siendo diferentes en cada espacio cultural.

En el capítulo tercero, "Fenomenología del actor en el teatro contemporáneo", encontramos el análisis del cuerpo en relación a

las experiencias artísticas del actor, terreno propicio para reflexionar sobre las emociones y la relación con una disciplina de la representación. Las emociones son la consecuencia de las interacciones sensoriales y experienciales, expresadas a través de acciones físicas y psicológicas. Ellas reflejan "las condiciones sociales de la existencia"; pero, ¿cómo se entretejen estas complejas emociones?, ¿cómo se manifiestan?, ¿qué las desata? "No hay proceso cognitivo sin lo afectivo, y viceversa. La emoción es siempre conocimiento y acto", manifiesta Le Breton. Algunos estudios de Emile Durkheim y Marcel Mauss son aludidos en la búsqueda reflexiva del autor, analizando diferentes representaciones de las emociones que nos llevan a conocer distintas maneras expresivas del emocionarse, las que varían según costumbres culturales en las diversas sociedades. Le Breton afirma: "El sistema cultural organiza las emociones", enviando información donde reconocemos al otro en sus diferentes estados de sensaciones. En este sentido, el teatro viene a ser un verdadero laboratorio de las pasiones humanas, donde la expresión de un sentimiento es puesta en escena bajo los ensayos y el deseo del artista. El teatro es un espacio antropológico donde es posible mirar y reflexionar sobre nosotros mismos y nuestra sociedad. En la vida cotidiana, cada individuo tiene la capacidad de representar sus propias emociones. "Nosotros somos los actores de nuestra existencia", dirá el autor, en el sentido de los innumerables roles que representamos cada día de nuestras vidas.

En la práctica profesional del actor, su cuerpo es el receptor del personaje, donde él es capaz de construir, como un verdadero artesano, su personaje. El actor tiene la capacidad de convertirse en otro, de "desdoblarse" y profesionalizarse en ello. David Le Breton cita a Antonin Artaud en busca de una definición del actor y su

corporalidad, el que se refiere a su práctica artística como un "atleta afectivo", en el cual el cuerpo es capaz de jugar con las emociones y diferentes saberes a voluntad frente al público. En consecuencia, el artista de teatro se presenta a los espectadores como un otro, representando una visión del mundo reconstruida o recodificada en el espacio escénico. Así, en el arte del teatro se crea una frontera simbólica, la que se desvanece a medida que el artista muestra su capacidad de reconstruir un universo de símbolos y de conocimientos, capaces de revivir emociones y reflexiones en el público.

En su práctica artística, el actor encuentra su propia paradoja, él espera el veredicto del público y al terminar su actuación vuelve a su propia identidad de personaje social; pero a pesar de ello, el artista, en la sensibilidad de su arte, permanece "suspendido entre dos mundos".

Finalmente, en el cuarto capítulo, "La danza o la celebración del mundo", David Le Breton relata su encuentro con la danza a través de experiencias personales que va desarrollando desde un punto de vista más sensible. El autor nos dice: "La danza encarna precisamente el precio de cosas sin precio. Renacimiento de un espíritu de niño, libre en el espacio e indiferente al juicio de los otros, ella nos recuerda que somos *Homo ludens* antes de ser *Homo faber*". A través de la danza, el mundo encarna una celebración liberada, una relación con el mundo sensible a través del movimiento. "La danza es la celebración del mundo, consagración del quehacer tranquilo de la existencia y forma de ofrenda al mundo y a los otros".

Es así como a partir de sus reflexiones sobre la danza, el autor nos regala preciosos pasajes frente a la experiencia de una bailarina junto al mar, fuente de inspiración para un film realizado durante de los años ochenta, llamado *Seul détruire est au-delà des yeux* (16

mm), y una novela, *La danse amazonienne* (1983). Su relación con la danza y la experiencia en el mundo es ejemplificada a través de huellas dejadas en viajes y residencias en Brasil y sus danzas rituales. "Las danzas tradicionales traducen la solidaridad orgánica entre el uno, el otro y el cosmos; ellas convocan a los dioses, los encarnan, los celebran...", siendo parte de la vida desde otra mirada, como lo ejemplifica en una de sus citas de Nikos Kazantzakis y su legendario personaje Zorba, el que es capaz de contar toda su vida llena de aventuras, amores, sensaciones, tristezas y alegrías a través de su danza.

La danza es parte de la comunidad, participando de las relaciones sociales, las que se mezclan con la vida en sus tiempos y ritmos, entre espacios materiales y espacios divinos que logran convivir en ese momento mágico de la danza.

David Le Breton irá más allá de una mirada etnológica y analizará la danza en sus momentos del nacimiento de la danza moderna y contemporánea, momentos donde se deja entrever los cambios sociales del hombre a través de rupturas de este arte en su lenguaje y temática, ligadas mucho más a pensamientos teóricos y sociales. Es a través de la danza contemporánea que el autor desarrollará especialmente ciertas ideas en relación a esta nueva corporalidad del bailarín. "Ella es en efecto la puesta en obra del cuerpo, energía en libertad, pensamiento en movimiento, escritura singular del espacio, juego de signos", dice Le Breton.

La danza contemporánea vendría a ser un "instrumento de conocimiento y lenguaje" que busca un diálogo fuera de los códigos establecidos. A diferencia del teatro, que da pistas más próximas a lo cotidiano, la danza contemporánea muestra el cuerpo liberado de códigos culturales, construyéndose ella misma "en lo efímero de su gesto", en un "cuerpo inédito". La danza es invención de

forma y contenido, "el cuerpo aparece más que el cuerpo, el mundo más que el mundo".

Así, David Le Breton nos lleva por el inédito viaje teórico de sensaciones y reflexiones en torno al cuerpo, un cuerpo que es nuestra relación directa con el mundo y nuestra existencia. Abordando el cuerpo en torno a disciplinas artísticas corporales que develan otra forma de relación y visión con el mundo. El autor nos recuerda nuestra condición humana frente a este *Cuerpo sensible* capaz de absorber y devolver al mundo experiencias y aprendizajes, como un movimiento continuo danzante. "Yo danzo, entonces mi cuerpo está siempre en la jubilación del mundo"[1]. Una frase posible de replantearse frente al movimiento perpetuo de nuestra existencia sensible en el mundo.

Vivian Fritz

[1] Cf. David Le Breton, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México, La Cifra, 2007.

Obertura

La condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo, el cuerpo es espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros. Por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, a un sexo, a una edad, a una historia. La piel circunscribe el cuerpo, los límites de sí, estableciendo la frontera entre el adentro y el afuera, de manera viva, porosa, puesto que es también apertura al mundo, memoria viva. Ella envuelve y encarna a la persona, diferenciándola de los otros o vinculándola a ellos, según los signos utilizados. El cuerpo es la fuente identitaria del hombre; es el lugar y el tiempo en que el mundo se hace carne. Porque no es un ángel, toda relación del hombre con el mundo implica la mediación del cuerpo. Hay una corporeidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo. Desde las técnicas del cuerpo a las expresiones de la afectividad, desde las percepciones sensoriales a las inscripciones tegumentarias[2], desde los gestos de higiene a las prácticas del artesano, desde las maneras de mesa a las del lecho, desde las maneras de presentarse hasta las de asumir la salud o la enfermedad, desde el racismo a la eugenesia, desde el tatuaje al *piercing,* el cuerpo es materia inagota-

[2] Sistema tegumentario: la piel y los anexos cutáneos (N. del T.).

ble de prácticas sociales, representaciones, imaginarios. Imposible hablar del hombre sin presuponer, de una u otra manera, que se trata de un hombre de carne y hueso, modelado con una sensibilidad propia. El cuerpo es el "instrumento general de la comprensión del mundo", dirá Merleau-Ponty.

La existencia del hombre implica un ejercicio –sensorial, gestual, postural, mímico, etc.– socialmente codificado y virtualmente inteligible, en todas las circunstancias de la vida colectiva, en el seno de un mismo grupo. La comprensión del mundo es en sí misma asunto del cuerpo, a través de la mediación de signos interiorizados, decodificados y puestos en juego por el actor. El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo. A través de él, el sujeto se apropia de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo, su persona, y la reformula al dirigirse a otros. El hombre participa en las relaciones sociales no sólo mediante su astucia, sus palabras y sus prácticas, sino también a través de una serie de gestos y mímicas que se añaden a la comunicación, sumergiéndose en el seno de los innumerables ritos que acompasan el fluir cotidiano. Todas las acciones que forman la trama de la existencia, incluso las más imperceptibles, comprometen la interfase del cuerpo. El cuerpo no es un artefacto o un habitáculo que aloje a un hombre que debe conducir su existencia siempre incomodado por esa extensión; por el contrario, es éste el que traza el camino y lo vuelve hospitalario, siempre en estrecha relación con el mundo. Un mundo de significaciones y valores, de connivencia y comunicación, que no cesa de abrirse frente al andar del hombre.

El mundo se ofrece a través de la profusión de los sentidos. No hay nada en el espíritu que no haya pasado primero por los

sentidos. Cada percepción es una resonancia junto a mil otras y el mundo que la rodea no cesa de ofrecerse a través de inagotables propuestas de placer y curiosidades que saciar. Una continuidad se establece permanentemente entre el cuerpo y la carne del mundo: la geografía exterior es sensual, vive, respira, sangra, se despierta o duerme, es una segunda carne para el artista o el antropólogo.

Este libro surgió de un maravilloso viaje a Chile que debemos a la graciosa invitación de Lorena Hurtado, profesora de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, de Santiago de Chile, y de Vivian Fritz Roa, profesora, bailarina y alumna de doctorado en la Universidad de Estrasburgo. Viajar es desarraigarse de las rutinas sensoriales, tener la certeza de sorprenderse constantemente, obligarse a renovar el propio repertorio de significaciones y valores a lo largo de la ruta. Alejado de los automatismos propios del entorno familiar, el viajero se ve sometido constantemente a la sorpresa de ver, gustar, tocar, sentir, escuchar e, incluso, a sumergirse en otras dimensiones sensoriales que hacen emerger percepciones que le eran desconocidas. El viaje es una metafísica, un largo rito de iniciación en el que el movimiento que nos lanza al camino no debería detenerse nunca. "Ideas que uno atesoraba sin razón nos abandonan", hace notar Nicolás Bouvier en *L'usage du monde*[3], pero otras, por el contrario, se ajustan y se adecúan a uno como piedras de torrente. No hay necesidad de intervenir: la ruta trabaja en lugar de usted. Uno desearía que se extendiera así, diseminando sus beneficios, no sólo hasta el límite de la India, sino más lejos aún, hasta la muerte. El viaje es universidad, porque es universalidad que no se contenta con difundir un saber, sino también una filosofía de exis-

[3] *L'usage du monde* (1963), Paris, Payot, 1992. Editado en español, *Los caminos del mundo*, Madrid, Península, 2001.

tencia adecuada para pulir el espíritu y devolverlo siempre a la humildad y a la soberanía de su camino. Es una ocasión para educarse, deshacerse de los esquemas convencionales de apropiación del mundo, para permanecer más bien al acecho de lo inesperado, deconstruir sus certezas más que echar raíces en ellas. El viaje es un estado de alerta permanente para los sentidos y la inteligencia.

Presentamos a continuación, como para retomar el viaje a través de la escritura, los textos surgidos del seminario en Chile.

Capítulo 1
Aprender a través del cuerpo: la enseñanza de las actividades corporales

> "Evidentemente, la palabra interviene, pero no necesariamente a nivel explicativo. Cualquier profesor muestra o esboza el movimiento, o, mediante un roce del cuerpo, hace sentir cosas inefables que la palabra no puede decir (...) Se utilizan palabras que no tienen sentido aparente, pero que inducen imágenes en el que danza y le hacen realizar otras cosas. Y algunas veces nos detenemos en medio de la obra, contamos una historia, después la retomamos con movimientos puros" (Maurice Béjart, *La danza, arte del siglo XX).*

Aprender a vivir

Las percepciones sensoriales, la experiencia afectiva y la expresión de las emociones parecen emanar de la intimidad más secreta del sujeto, pero no dejan de ser social y culturalmente modeladas, incluso si traducen siempre una apropiación personal. Los gestos que alimentan la relación con el mundo y tiñen la presencia no remiten ni a una pura y simple fisiología, ni sólo a la psicología: la una y la otra se entrelazan en una simbólica corporal que les da sentido, se nutren de una cultura afectiva que el sujeto vive a su manera. El ojo posee el mismo funcionamiento orgánico en cualquier lugar del mundo, pero lo que ve cada hombre corresponde a las significaciones que ha aprendido y a la sensibilidad que le es

propia. Los sentimientos y las emociones no son estados absolutos, sustancias intercambiables de un individuo o de un grupo al otro, no son –o no son sólo– procesos fisiológicos de los que el cuerpo detentaría el secreto. Son relaciones y significaciones. Aunque el conjunto de los hombres del planeta disponen del mismo aparato fónico, no hablan la misma lengua; el que su estructura muscular y nerviosa sea idéntica, no nos dice nada de los usos culturales a los que da lugar. De una sociedad humana a otra, los hombres experimentan afectivamente los acontecimientos de su existencia a través de repertorios culturales diferenciados que se parecen a veces, pero que no son idénticos. Ven, escuchan, saborean, tocan, huelen el mundo de manera radicalmente diferente según su pertenencia social y cultural. El niño debe aprender el mundo para gozar de él[4]. Para el hombre, el único medio de aprender es experimentar el mundo, ser atravesado y alterado por él con conciencia más o menos viva. El cuerpo está mezclado al mundo y el individuo sólo toma conciencia de él a través de su sentir: "La única manera de conocer el cuerpo –escribe Merleau-Ponty– es viviéndolo; es decir, tomando por mi cuenta el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Yo soy, pues, mi cuerpo, por lo menos en la medida en que tengo una experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un esbozo provisorio de mi ser total. Así, la experiencia del cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al sujeto del objeto y al objeto del sujeto, y que no nos ofrece otra cosa que un pensamiento del cuerpo o un cuerpo como idea,

[4] Sobre el aprendizaje y las variantes culturales de las emociones y sentimientos, remitimos a David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999. Sobre las percepciones sensoriales, David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

no la experiencia del cuerpo o el cuerpo en realidad"[5]. Para el hombre, el mundo se trama siempre en su cuerpo.

Desde su nacimiento y en los primeros años de su existencia, el hombre es el más frágil y más indefenso de los animales. Contrariamente a estos últimos, que reciben en herencia la suma de instintos necesarios para su supervivencia y adaptación al medio, la llegada al mundo de un niño es la de un organismo prematuro, abierto, disponible, y al que falta por entero modelar, pues aún es radicalmente extraño para el medio humano. Este inacabamiento no es solamente físico, también es psicológico, social, cultural. El niño debe ser reconocido por los otros para existir como sujeto; necesita la atención y afección de su entorno para desarrollarse, necesita sentir gusto de vivir y adquirir los signos y símbolos que lo arman de un medio para comprender el mundo y comunicarse con los otros. Sin su tutela y su enseñanza, el niño, cuyo nacimiento es siempre prematuro, no es apto para vivir. Al nacer, su horizonte es infinito, abierto a todas las solicitaciones, mientras que las condiciones futuras de la vida del animal se encuentran en lo esencial ya ahí, inscritas en su programa genético, prácticamente inmutables en el ámbito de la misma especie. En el hombre, la educación reemplaza a las orientaciones genéticas, que no asignan ningún comportamiento preestablecido. La naturaleza del hombre se realiza en la cultura que lo acoge. Esa es la reserva de la que extrae lo esencial de sus recursos para constituir su relación con el mundo con estilo propio. Contrariamente al animal, el recién nacido se encuentra frente a un inmenso campo de posibilidades: todas las condiciones humanas se encuentran virtualmente delante de él, pues posee la misma condi-

[5] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception,* París, Gallimard, 1992, p. 231. Hay traducción en español, ed. Altaya, Barcelona, 1999.

ción física que el hombre del Neolítico. El niño de la Edad de Piedra sigue naciendo a cada momento en cada lugar del mundo, testimoniando la misma aptitud para entrar en el sistema de sentidos y valores de la comunidad social que lo acoge, y las mismas disposiciones corporales para relacionarse con el medio.

A causa de su inicio prematuro, si se abandona el niño a su suerte en los primeros años de su existencia, le espera una muerte segura. No dispone de recursos físicos ni, antes que todo, de una comprensión suficiente del mundo que lo rodea y que le permita estar en condiciones de defenderse de los animales o de la adversidad ambiente, asegurando su subsistencia. Durante esa prolongada dependencia biológica, la ausencia de un otro conduce a la muerte. Es al interior de la relación social que el niño inicia, poco a poco, el aprendizaje del hecho de vivir. Sin la mediación estructurada del otro, es imposible concebir en el hombre una capacidad de apropiación significante del mundo: por sí mismo, su cuerpo no se abrirá jamás a la inteligencia de los gestos o percepciones que le son necesarias[6].

Al anclar el niño en una cultura dada, la educación llena poco a poco este universo de posibles en beneficio de una particular relación con el mundo, en la que incorpora los datos a su propio carácter e historia. Los miembros de su entorno son los garantes de su futura inserción en las relaciones sociales. La finalidad de la educación es proporcionarle las condiciones propicias para la interiorización de este orden simbólico que modela su lenguaje, sus valores, sus referentes, su gestualidad, la expresión de sus sentimientos, sus percepciones sensoriales, etc., en función de la cultura corporal de

[6] Véase, sobre esto, mi capítulo sobre los niños salvajes, en David Le Breton, *Las pasiones ordinarias,* op. cit.

su grupo. Todo es virtualidad en el hombre, y sólo la relación con el otro, sea bajo la forma que sea, sirve de mediación en la entrada del niño al mundo a título de *partenaire* social integral. La educación puede asumir modalidades suaves o agresivas según los contextos culturales. A lo largo de su desarrollo, el niño se apropia de registros culturales diferentes. Las modalidades de transmisión del saber se encuentran a veces asociadas a los trabajos de los adultos de su mismo sexo. Mezclado con la vida cotidiana, los realiza a su vez, y haciéndose corregir por los adultos que lo rodean, aprenderá a identificar el estatus de sus interlocutores y a comportarse delante de ellos de manera apropiada.

La educación formal se ejerce sobre él de manera deliberada, a veces incluso directiva. Se le enseñan maneras de conducirse que se juzgan indispensables para su desenvolvimiento en el mundo. El adulto toma muchas veces una actitud conminatoria: "no hagas eso", "hazlo así", fórmulas necesarias en ese tipo de educación. El niño actúa, se equivoca, se le "corrige", se le muestra cómo hacer y por qué. La educación formal remite a un sentimiento íntimo: hay una naturaleza de las cosas que respetar. Aparece sobre todo si el niño comete una falta o vacila ante la actitud que debe adoptar: aprendizaje de la higiene, de la cortesía, del pudor, de las maneras de mesa, etc. A través de la imitación e identificación inconsciente, a través de la experimentación imaginaria de lo que cree que debe hacer, el niño se apropia de comportamientos enraizados en la evidencia de su comunidad. De esa manera, actividades y valores de una gran complejidad pasan de una generación a otra, sin que uno se percate que ellas también son aprendidas, interiorizadas. Esta educación menos formal está dirigida a comportamientos que escapan a la conciencia: proxemia, percepciones sensoriales, sexualidad, expresión de emociones, etc.

De hecho, esos tipos de aprendizaje se entremezclan. El individuo mismo, por supuesto, es activo en ese proceso, no es cera blanda para modelar, sino un actor que responde a las solicitaciones de que es objeto a través de su historia, su sensibilidad, sus gustos, etc. La educación es un proceso múltiple en que intervienen numerosos factores. Pero esa diversidad no es nunca aleatoria; está coordinada y forma un todo según un esquema organizador. Aun si las intervenciones parecen aparentemente heterogéneas, son función de un mismo medio y portadoras de la misma afirmación cultural, pues apuntan a la misma finalidad, que es formar a un hombre capaz de una triple integración: integración personal, es decir, capacidad para reunir en sí de manera coherente las múltiples influencias que llegan del exterior; integración social, que permite al individuo participar activamente en la vida del grupo al que pertenece, reconocerlo como suyo y ser reconocido; e integración cultural, que hace de él la expresión viva de una manera de vivir, de pensar y de sentir propia a un sistema de sentido y de valores. Los elementos simbólicos de la sociedad devienen partes integrantes de la personalidad. El individuo hace cuerpo con su cultura. El peso del control social, de los imperativos y de las exigencias del medio social se siente poco. La contingencia de su condición se convierte para él en una evidencia; no se imagina que habría podido nacer y desarrollarse en otro lugar. La fuente de su conformidad parece surgir de él mismo. La educación recibida ajusta creativamente al hombre a su medio, haciéndole compartir con los otros una relativa comunidad de pensamiento, de acciones y valores, singularizada por su propia historia.

Sin embargo, el proceso de aprendizaje no se interrumpe jamás. El hombre no se encuentra nunca encerrado por su educación.

Siempre le es posible ir más allá, abrirse a nuevas experiencias, acceder a otros aprendizajes, si lo desea, encontrándose permanentemente en la apertura. A lo largo de su existencia y de su vida personal, el individuo olvida antiguas prácticas para adquirir otras. Siempre "en alguna parte en medio de lo inacabado", según la frase de Rilke, pone en juego sin cesar su existencia, aprende y desaprende. Nunca cesa de encontrarse en actitud reflexiva hacia lo que lo rodea[7], sobre todo en nuestras sociedades, fundadas en la obsolescencia de objetos y saberes. El reciclaje de la memoria y de las técnicas del cuerpo prosigue a lo largo de la vida. Se acentúa, incluso, a través de la creciente oferta de disciplinas corporales. La iniciación al yoga o a la danza, a las artes marciales u otras disciplinas corporales, por ejemplo, no tiene edad. Tanto así, que las más de las veces no se trata para nada de convertirse en artista, sino simplemente de participar en una actividad que nos abra hacia los otros y hacia diversos mundos, y procure, sobre todo, relajación, técnicas del cuerpo para conjurar ciertos males o que sea más eficaz para alejar las tensiones de lo cotidiano.

Pero, lo mismo que para el registro de las emociones o de las percepciones sensoriales, cada cultura realiza una selección de lo que le pertenece como propio en la inmensidad de las técnicas del cuerpo posibles, el caudal de gestos o de movimientos eficaces no es nunca fijo. Se encuentra permeado constantemente por las relaciones sociales, el progreso de las tecnologías, la evolución de las profesiones, etc. Y, sobre todo en el ámbito de la creación, estas técnicas del cuerpo son permanentemente reconsideradas por los artistas, que modifican a menudo su ordenamiento incorporando sus propios ajustes. La

[7] David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, París, PUF, 2003.

creación es justamente un trastorno de la rutina a través de la aplicación inédita de los cuerpos, de la escena, de la música, del silencio, de la relación con el público, etc. Toda creación avanza a través de lo inconcluso, de la ignorancia del mañana. Muchas veces surgen significados inéditos de una creación que crea su propia posteridad, y, de manera inversa, ciertas técnicas se sumergen en el olvido, haciéndose, poco a poco, anacrónicas, obsoletas.

Maestro de sentido y maestro de verdad

Toda educación se realiza a través de un tono personal del profesor, del estilo de su presencia en el mundo. Esa relación se traduce en un gesto, una palabra, una invitación, un silencio, algunas insinuaciones: meras insignificancias cuyas consecuencias alimentan a veces una vida entera. El profesor se impone a la inteligencia del alumno, lo empuja a aprender, lo funde en su molde; o bien lo acompaña, avanza a su paso y lo despierta al mundo, respetando su sensibilidad y su ritmo: camina entonces sobre el camino del otro, sin obligarlo jamás a despojarse de sí mismo. Acompañando el movimiento intelectual del alumno, saca a la luz aquello que este último sabía sin saberlo. La evidencia del saber (re)encontrado por el alumno no es más que una construcción de la habilidad del maestro que provee las mejores condiciones para el despliegue de su inteligencia.

Opongo así el maestro del sentido y el maestro de la verdad[8]. El primero concibe su tarea como una iniciación, una formación

[8] He desarrollado este tema en David Le Breton, *El silencio, aproximaciones,* Madrid, 2000, pp. 176 y ss.

del hombre. Él sabe que la singularidad de un recorrido no cristaliza en dogmas cuyas soluciones se encontrarían ya cuidadosamente clasificadas. Sabe que sólo el alumno posee una respuesta y que éste debe recorrer a su propio ritmo el camino hacia ella. El maestro de verdad es un maestro de desidia y sumisión; no incita a la investigación, sino que obliga a imponer un sistema en que las formas son intercambiables y se inscriben en una vía única, indiferente a su personalidad. La enseñanza del maestro de sentido reside en una relación con el mundo, en una actitud moral más que una colección de verdades envueltas en un contenido inmutable; apunta a una verdad particular que el alumno descubre en sí mismo. La finalidad no es la adquisición de una cantidad de saber, sino la indicación de un saber-ser: un saber-sentir, un saber-degustar el mundo, etc., una apertura del sentido y de los sentidos en la cual el alumno mismo se convierte en el artesano. En el transcurso de la vida cotidiana es común encontrar maestros de sentido que ignoran la influencia que tienen sobre la existencia de los que se topan con él en su camino, a veces sólo por algunos instantes. Es el caso de Samuel Beckett, según señala Charles Juliet. Uno de sus amigos cuenta haber recibido al escritor en el campo, donde poseía una casita. Durante toda la tarde, ambos habían hablado de pájaros. "Sin embargo, una vez que Beckett se marchó, todo parecía haberse transformado; incluso él mismo ya no reconocía su casa; el cielo, los árboles, la gente, parecía que cobraban otro aspecto (él se excusaba de no poder hablar mejor, confesando que se trataba de algo indefinible, aunque no debo hacer ningún esfuerzo para comprenderlo, porque es lo que me ocurre a mí mismo frente a Bram van Velde)"[9]. Las palabras o los gestos

[9] Charles Juliet, *Journal II, 1965-1968,* París, Hachette, 1979, p. 62.

de un maestro de sentido, sus silencios, van más allá de las palabras o de los gestos, traen al mundo y alimentan el silencio de la plenitud.

El conocimiento no es un regalo del profesor al alumno, sino el fruto de una elaboración mutua, en la que el esfuerzo del primero aspira a crear en el alumno la necesidad de lo que descubre. El ideal de la lección (o de la observación) es proporcionar el presentimiento de una respuesta que busca su camino. La enseñanza es el descubrimiento de una nueva evidencia que ofrece al alumno una mayor latitud de pensamiento y de acción en su campo social y cultural. Como tal, es un recorrido sobre vías sinuosas donde hay numerosos obstáculos: una situación familiar difícil, una condición demasiado modesta o la estigmatización, por ejemplo, pueden entorpecer el progreso del alumno y condenarlo a una dificultad definitiva para aprender o ejercer su sensibilidad.

Algunos profesores –de danza u otra disciplina, las artes marciales, por ejemplo– dejan una huella mnémica, una exigencia íntima que desborda la práctica. En tanto superficies de proyección, instituidas en modelo, inducen cambios, restablecen la autoestima, el reconocimiento, el sentimiento de una reapropiación de la existencia. El profesor es siempre un "sujeto que se supone que sabe", al que se le atribuye muchas veces más de lo que realmente sabe, pero esa es justamente la dinámica que induce un cambio en la percepción de sí mismo. No es el proveedor intercambiable de una práctica por sí misma indiferenciada e igual para todos. Toda transmisión se apoya en una cualidad de presencia, en un ejemplo.

El encuentro entre el alumno y el profesor es también un encuentro de la persona con ella misma y del profesor consigo mis-

mo; es una prueba de verdad, en tanto deja siempre su huella, aunque no fuese más que la de la incuria de un profesor que no cumple su tarea y desalienta al alumno en su aprendizaje. El maestro puede ser un mediador para que el alumno se descubra a sí mismo, o puede ser un obstáculo, según la calidad de su presencia ante el grupo o el alumno en particular. En ese sentido, la enseñanza va siempre más allá de la enseñanza. La instancia pedagógica no es más que un elemento en un contexto más global en el que se trata en realidad de formar al hombre en un medio social determinado. La tarea, para el profesor, es contribuir al advenimiento de una personalidad, ayudarla a apropiarse creativamente del mundo que le ha tocado. Toda pedagogía es, por ende, una antropología; ofrece los elementos de un saber parcial, pero también transforma la existencia, ampliando la sensibilidad ante el mundo.

Que se trate de iniciarse a la lectura o a la pintura, a la danza, el yoga o el karate, toda formación nueva contribuye a la formación personal de un alumno que ignoraba aún las posibilidades que se agitaban en él, y que aprende mucho más que una serie de técnicas. La persona del profesor es tan importante como el contenido que transmite. Cualquier contradicción entre la manera de comportarse hacia los alumnos y la naturaleza de sus palabras neutraliza el mensaje explícito. Se aprende más a través de la forma de una enseñanza que a través de su contenido explícito. Si bien el profesor es un guía, lo es a la manera del compañero de ruta, y no como un hombre o una mujer indiferente o dogmática. El impacto más poderoso no depende del contenido manifiesto de un discurso, sino de la calidad de la presencia que lo sostiene. "Todo maestro –dice G. Gusdorf–, cualquiera que sea su especialidad, es antes que nada un maestro de humanidad: por pobre que sea su conciencia profe-

sional, no es menos, quiéralo o no, el testigo y garante, para quienes lo escuchan, de la más alta exigencia"[10].

Georges Gusdorf cita la historia del príncipe Pedro Bezoukhov, héroe de *La guerra y la paz,* de Tolstoi, impresionado por su encuentro con un hombre simple. Inquieto, insatisfecho, siempre buscando el sentido de su vida, Pedro es hecho prisionero por las tropas de Napoleón, durante el sitio de Moscú, y luego arrojado a un calabozo en que se amontonan toda suerte de sospechosos. En medio de las miserias del universo carcelario conoce a un soldado de origen campesino llamado Platón Karataiev, un hombre rústico, iletrado, forzado a una existencia que lo sobrepasa, pero en la que enfrenta sus vicisitudes con entereza de espíritu, animado por una invariable filosofía primera. Sin centrarse jamás en él mismo, su sabiduría contiene una mezcla de proverbios, dichos, tradiciones campesinas, referencias religiosas, jalonadas por observaciones personales. La actitud tranquila que mantiene en medio del universo hostil de la prisión constituye para Pedro algo así como la revelación de un secreto que durante tanto tiempo buscaba en vano. Platón morirá en poco tiempo, abatido al borde de un camino, demasiado agotado para seguir la columna de los prisioneros en retirada. Pero seguirá vivo en la memoria del príncipe.

Incluso la más humilde de las tareas puede ofrecerle al profesor una oportunidad para iluminar al alumno sobre el sentido de la vida. Entre las líneas de la lección prevalece una actitud, una mirada, y a veces la influencia es decisiva, para mejor o peor. Cualquier situación de enseñanza, en sentido amplio, en la que

[10] Georges Gusdorf, *Pourquoi des professeurs?*, París, Payot, 1963, p. 45.

el alumno descubre un más allá de aquello que creía, desborda el presente y se extiende, como mancha de aceite, sobre el resto de la existencia.

Enseñar lo indecible

El profesor de danza forma parte, a su manera, de una disciplina imposible de caracterïzar en la medida en que para muchos se relaciona con la gimnasia y, según otros, con un exigente trabajo interior. Cualesquiera sean las modalidades de la enseñanza, ellas procuran siempre una orientación de sentido más o menos importante según el grado de integración de quienes las practican. En un grupo, las disponibilidades no son las mismas, ni tampoco las exigencias, ni incluso la atención a la palabra y a las instrucciones del profesor. Difiere el nivel, las expectativas, el grado de compromiso. Algunos se entregan de cuerpo entero en búsqueda de una espiritualidad y una voluntad de transformación profunda, otros buscan sobre todo liberarse de las tensiones de la vida cotidiana, o buscan los ejercicios físicos, o algunas simples técnicas para mejorar la salud, o incluso algo de relajación durante un par de horas por semana. Adentrarse en la filosofía y en las técnicas del cuerpo propias de la danza, en el deseo de creación y de originalidad, o en la pura repetición de un modelo, es algo que depende de la historia personal del individuo y de las circunstancias que lo han llevado a una iniciación.

La enseñanza de una técnica del cuerpo mezcla permanentemente el gesto y la palabra, el ejemplo y su explicación. El profesor muestra la postura, la progresión, y simultáneamente explicita su

lógica, su intención, describe las sensaciones que es posible sacar a la luz. Modera los ardores de unos, alienta o corrige a otros. Él mismo es el lugar de la experiencia que se propone como modelo. Las observaciones dirigidas a un alumno valen para los otros, quienes modifican a su vez su perspectiva. El alumno se hace una imagen de la postura, y se esfuerza por reproducirla con mayor o menor atención y pertinencia. Poco a poco, se la integra a un trabajo de sentido que sigue siendo interior. La imitación es el primer modo de aprendizaje, que se cristaliza a través de la identificación con el profesor. Permanentemente, la búsqueda de comprensión, la imaginación en torno al movimiento y a su experiencia, la preocupación por acercarse al modelo conducen a que la imitación se transforme poco a poco en experiencia personal y no en una pura y simple repetición. Para que un pensamiento o un gesto tomen forma y puedan ser reproducidos, primero es necesario que cobren sentido. En la apropiación del saber hay en juego una dialéctica permanente entre el sí mismo y el otro, entre el otro en sí y el sí mismo en el otro. Al salir del curso, el trabajo personal de entrenamiento, de lectura, de investigación, se suma a la enseñanza del profesor e introduce sus matices en ésta. Como dice E. Herrigel a propósito del tiro con arco en la tradición japonesa: de lo que se trata es de "realizar algo en uno mismo"[11].

El profesor es depositario de un saber que implica los movimientos del cuerpo, su ritmo, la respiración, pero también, y en mayor medida, un "arte de vivir", fundado en una búsqueda de armonía consigo mismo y con los otros. La integración de técnicas, independientemente de la profundidad de la práctica, supone un

[11] E. Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc,* París, Dervy-Livres, 1981, p. 18.

trabajo del cuerpo apoyado sobre una permanente reflexividad, por lo menos durante el tiempo de aprendizaje. Se trata de adquirir gestos, posturas, kinestesias, cenestesias, maneras de respirar, o técnicas diferentes al empleo del cuerpo en la vida cotidiana. La tarea consiste en apropiarse de un universo sensorial y físico desconocido al comienzo de la iniciación. La evolución hacia ese saber infracorporal implica la adquisición, por parte del alumno, de una inteligencia, práctica y sensitiva a la vez, que no deja nada al azar en las diferentes posturas. El paso desde la torpeza inicial hasta una progresiva familiaridad se realiza lentamente, a través de tanteos, ojeadas dirigidas a los demás alumnos o al profesor. El principio del aprendizaje traduce el hecho de que es posible deshacerse de nuestros hábitos motrices y respiratorios, de los "bloqueos", o del "olvido del cuerpo" que impera a menudo en el curso de la existencia[12]. En la primera etapa, la reflexividad prevalece ampliamente sobre el gesto. El alumno busca fijarse en lo que imagina respecto a la finalidad de la postura. Reencuentra sensaciones olvidadas, casi imperceptibles, pero que un paciente trabajo de atención y exploración hacen renacer: movimientos de respiración, sensaciones térmicas, circulatorias, viscerales. El aprendizaje de técnicas constituye una lenta exploración de una interioridad, muchas veces abandonada en germen, en tanto percibida como insignificante e inaccesible. Se induce una desestabilización, una ruptura con las familiaridades, un extrañamiento de la relación sensible con el mundo. El cuerpo es la materia prima que hay que transmutar para generar un conocimiento sobre sí mismo capaz de cambiar la vida. Con el correr del tiempo se opera el desplazamiento, y las posturas se hacen eviden-

[12] David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2008.

tes: la reflexividad se confunde con el acto, sin que se pueda percibir ninguna distancia, y la danza, por ejemplo, entra ahora en medio de la vida cotidiana como una herramienta que alimenta una conciencia de sí y una distancia propicia con el mundo.

Capítulo 2
De los sentidos al sentido: una antropología de los sentidos

> "¿Usted dice que no se debe discutir sobre gustos y colores? ¡Pero si toda la vida no es más que una querella sobre los gustos y los colores!" (Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra).*

La sensorialidad del mundo

Descartes vuelve la espalda al mundo al formular el *cogito*; transforma la experiencia al separarla de su parte sensible. "Pienso, luego existo" es una fórmula que sólo tiene sentido al recordar que no hay nada en el espíritu que no haya pasado previamente por los sentidos. La fórmula que se impone es más bien: "Siento, luego existo", recordando así que la condición humana no es solamente espiritual, sino, en primer lugar, corporal. El cuerpo es la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o de afuera –dolor, fatiga, etc.–. El cuerpo es ya una inteligencia del mundo, que filtra según la simbología que encarna, es una teoría viva aplicada a cada instante a su medio ambiente. No hay ninguna ruptura entre la carne del hombre y la carne del mun-

do, sino, a cada momento, una continuidad sensorial, incluso en el sueño más profundo. Este conocimiento sensible inserta al individuo en continuidad con el mundo que le rodea. Las mil percepciones que recubren la vida cotidiana se realizan sin la mediación profunda del *cogito,* se encadenan como naturalmente en la evidencia de la relación con el mundo. Hasta se confunden las más de las veces con la rutina. En su ambiente habitual, el individuo se encuentra raramente en posición de ruptura o de incertidumbre, se desliza sin dificultad entre los meandros sensibles de su entorno familiar[13]. Percibir es moverse en medio de la coherencia del mundo. Toda percepción se encuentra llena de sentido, proporciona sin cesar una orientación. Una profusión sensorial de cada instante orienta la relación con el mundo y la hace comprensible y comunicable. Lo sensible es la condición de aparición del mundo, pero no es nunca un duplicado de éste, sino más bien un camino de sentido construido en él.

> "A veces, me contaba su cochero, cuando Cézanne se dirigía a pintar, se ponía de pie bruscamente en el coche, tomándolo del brazo: 'Mire... esos azules bajo los pinos, esa nube más allá'. Se iluminaba con su éxtasis, y el otro, que no percibía más que árboles y cielo, para él siempre los mismos, sentía, sin embargo, me confesaba él, como una suave fuerza, una emoción que le invadía y que provenía de Cézanne, erguido, transfigurado, con las manos detrás de la espalda, pleno de una evidencia que lo santificaba"[14].

El ojo de Cézanne no posee la misma agudeza o sensibilidad frente al paisaje que el de su cochero, atento más bien al comporta-

[13] David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
[14] Henri Maldiney, *Regard, parole, espace,* Lausana, L'Age d'homme, 1973, p. 17.

miento de su caballo, que Cézanne no percibe. Nadie ve de manera similar un objeto cualquiera, pues lo captamos cada vez a través de un prisma de significaciones y valores. El mismo sendero, recorrido a la misma hora y el mismo día, no suscita nunca las mismas percepciones por parte de los caminantes, según las diferentes sensibilidades que caracterizan a unos y a otros: existe el sendero de los paseantes, que se toman su tiempo y contemplan el paisaje; otro de los enamorados, que sólo se miran el uno al otro o buscan un lugar más discreto en su recorrido; el sendero del fugitivo, que intenta borrar sus huellas; el del campesino o del pastor, atento a las dificultades del camino para su piño, o a la calidad de los pastos vecinos; el del hombre apurado, el del extraviado, que ve con angustia cómo, poco a poco, cae la noche sobre él. Más aún, el camino de la mujer no es el del hombre, ni el del niño o el del viejo que lo ha recorrido toda su vida. No existe un sendero verdadero, sino otros tantos puntos de vista, otras tantas percepciones según los ángulos de aproximación, las expectativas, las pertenencias sociales, de cultura, de género, etc.[15], en que el sendero se declina como un inagotable test proyectivo. Cualquier escena es una multiplicación infinita de percepciones posibles, incluso si en el centro de una misma colectividad las sensibilidades y el lenguaje son suficientemente cercanos para llegar a entenderse. No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Sólo hay mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial. Es imposible no cambiar y transformarse permanentemente. El mundo es la emanación de un cuerpo que lo

[15] David Le Breton, op. cit.

traduce en términos de percepciones y de sentido, sin que exista el uno sin el otro. El cuerpo es un filtro semántico. Nuestras percepciones sensoriales, engarzadas a significaciones, dibujan los límites fluctuantes del entorno en que vivimos. Ellas hacen sentido y alimentan la familiaridad del medio ambiente.

El hombre no se encuentra en el vacío, sino envuelto en el flujo de su entorno y en sus actividades cotidianas: el sentimiento de sí es inmediata y permanentemente una sensación de cosas. La carne es siempre, antes que nada, un pensamiento del mundo, una manera para el actor de situarse y actuar al interior de un entorno interior y exterior que tiene siempre más o menos sentido para él, y que autoriza, por otra parte, la comunicación con aquellos que comparten en cierto grado su concepción del mundo. "Nunca se puede separar la cosa de aquel que la percibe, nunca puede ser efectivamente en sí, pues sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia, y porque ella se presenta ante la mirada o al final de una exploración sensitiva que la cubre de humanidad"[16]. Y sabemos con cuánta fuerza denuncia Merleau-Ponty lo que llama el "prejuicio del mundo objetivo"[17]. Lo real es siempre un mundo de significaciones y de valores, un mundo de acuerdo y de comunicación entre los hombres en presencia de su medio, un universo sensible compartido.

[16] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* París, Tel-Gallimard, 1945, p. 370.
[17] Ídem, p. 71.

Aprendizaje de los sentidos

Aunque las percepciones sensoriales parecen emanar de la intimidad más secreta del sujeto, no dejan de ser social y culturalmente modeladas. La experiencia sensitiva y perceptiva del mundo surge como una relación recíproca entre el sujeto y su entorno humano y ecológico. En el origen de toda existencia humana, el otro es condición de sentido. La educación, la iniciación, la identificación con los más cercanos, los juegos de palabras que designan los sabores, los colores, los sonidos, etc., modelan la sensibilidad e instauran una aptitud para comunicar sus experiencias a los que le rodean, logrando ser relativamente comprendido por los miembros de la comunidad. La experiencia de los ciegos de nacimiento que descubren tardíamente la visión después de una operación de cataratas revela percepciones infinitesimales que parecen innatas, pero que son, a pesar de todo, fruto del aprendizaje. Estos hombres o mujeres, cuyos ojos se abren repentinamente al mundo, son incapaces de comprender y organizar lo que ven: las formas, las distancias, la profundidad, los colores, las dimensiones, no asumen ningún sentido; chocan (en el sentido fuerte del término) con un caos que los aterroriza, y necesitarán meses o años para llegar a dominarlo. Es preciso aprender a ver, y no solamente abrir los ojos. Es lo que el niño no afectado por la ceguera hace de manera evidente (en el sentido etimológico del término) en los primeros años de su existencia. "La noción de la existencia continua de los objetos se la debemos a la experiencia –dice Diderot. Es a través del tacto que adquirimos noción de su distancia; quizás es necesario que el ojo aprenda a ver tal como la lengua a hablar; no sería raro que cada sentido necesitase la ayuda del otro. (...) Sólo la experiencia nos

enseña a comparar las sensaciones con lo que las produce"[18]. Y a veces el adiestramiento en los códigos que rigen la capacidad de ver es tan doloroso, es tan dura la exigencia de tener que abandonar los antiguos referentes táctiles u olfativos, o tener que coordinarlos ahora con los de la visión, que algunos se sienten aliviados al recaer en la ceguera, y así no tener que luchar contra lo visible con el sentimiento de perderlo todo[19]. Descubren con pavor la inmensidad del mundo que los rodea como una insoportable profusión de formas que les parece que nunca podrán desentrañar. Mientras no han integrado los códigos, los nuevos videntes siguen ciegos ante las significaciones de lo visual: han recobrado la vista, pero no su uso. Algunos se niegan incluso a abrir los ojos y continúan moviéndose como antes, con ayuda del tacto, del oído, de las sensaciones térmicas, kinestésicas u olfativas[20].

La experiencia perceptiva de un grupo se modula a través de la sucesión de intercambios con los otros. Las discusiones, los aprendizajes específicos, modifican o afinan las percepciones, que se hayan siempre abiertas a la experiencia y ligadas a una relación presente al mundo. A cada momento es posible deshacerse de las rutinas sensoriales para emprender otros aprendizajes, aumentar la agudeza de la mirada, las percepciones cromáticas, la capacidad gustativa, el tacto, abrirse a otras músicas, otras sonoridades, etc. Una experiencia de enología, por ejemplo, revela en pocos días una afinidad de matices sensoriales que el individuo apenas sospechaba que existieran en su vaso de vino. Aprender a tocar un instrumento de música afina la

[18] Denis Diderot, *Le rêve de d'Alembert et autres écrits philosophiques,* París, Livre de poche, 1984, p. 190.
[19] M. Von Senden, *Space and sight. The perception of space and shape in the congenitally blind before and after the operation,* Glencoe, Free Press, 1960.
[20] David Le Breton, op. cit., capítulo 2.

sensibilidad acústica y abre un nuevo horizonte sensorial. Iniciarse en la cocina es antes que nada aprender a discernir sabores mínimos cuya conjugación decidirá el éxito o el fracaso de un plato.

Incluso una experiencia como la del dolor no es la traducción sensible de una lesión orgánica. Como las otras percepciones sensoriales, lejos de ser el registro de un dato fisiológico, es una interpretación, una traducción en términos íntimos de una penosa alteración de sí, que es simultáneamente experimentada y evaluada, integrada en términos de significaciones y de intensidad. La cenestesia no es simplemente un registro, sino una suma de atención y reflexividad; se encuentra ya tamizada por categorías de pensamiento; no traduce a la conciencia una fractura orgánica, sino que mezcla cuerpo y sentidos[21]. En otras palabras, el dolor no es solamente una serie de mecanismos fisiológicos, sino que afecta a un hombre singular, inserto en una trama social, cultural y afectiva marcada por su historia personal. No es el cuerpo el que sufre, sino el individuo en su totalidad. El dolor es antes que nada la invasión de una significación particular en el centro del sujeto; en ese sentido, está modelado por las circunstancias, por la capacidad del sujeto para hacerles frente. De allí la diversidad de actitudes en enfermos afectados por las mismas patologías y los mismos síntomas: éstas son vividas como un sufrimiento de diferentes grados de intensidad según los individuos y las circunstancias. La experiencia corporal es siempre traducida en un idioma cultural. Aunque las situaciones de incomodidad o de dolor afectan a todas las poblaciones, no siempre son percibidas como dignas de interés, y no siempre reclaman la consulta del médico o del curandero local. Un proceso selectivo

[21] David Le Breton, *Antropologia del dolor,* Madrid, Seix Barral, 2002.

distingue en ese caso a los actores provenientes de diferentes culturas. Poblaciones acostumbradas a vivir duramente son indiferentes a dolores que despedazan a otros más habituados al confort y más inclinados a examinarse a sí mismos. El dolor es evaluado según una medida propia de la vida cotidiana. Un modesto estudio realizado en 1980 durante un *trekking* en el Himalaya muestra que los porteadores nepaleses poseen una tolerancia al dolor experimental superior a la de los occidentales que los acompañaban[22]. Sensibles al aspecto penoso del dolor, lo toleran sin embargo más que sus compañeros; en otras palabras, sitúan su sufrimiento claramente más lejos. No por naturaleza, evidentemente, sino porque están acostumbrados a condiciones de existencia más duras y a valores sociales propios, que repiten sin pensarlo.

Antes que el pensamiento o la acción, encontramos a los sentidos y el sentido: es la manera en que el actor es atravesado por su entorno de manera comprensiva. Algunas veces, sin embargo, lo simbólico no sutura suficientemente lo real, surge algo innombrable, algo visible, algo audible, imposible de definir, y que incita a tratar de comprender. El individuo lo examina, lo compara, avanza una hipótesis, o bien recurre a especialistas para identificar mejor la sensación que lo perturba: el médico precisa el dolor o la molestia resentida; el músico explicita un ritmo que le parece discordante; el cocinero nos explica la sutileza de un plato; el historiador de arte declina las diferentes tonalidades de azul, etc[23]. Incluso cuando hay demasiado que ver, escuchar, degustar, tocar o sentir; en una palabra, demasiadas cosas que comprender, la mayor parte de la vida

[22] W. Clark, S. Clark, "Pain responses in Nepalese porters", *Science,* vol. 209, N° 18, 1980.
[23] Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur,* París, Seuil, 2002.

prosigue, justamente, en la indiferencia ante lo que no ha sido percibido, a menos que la curiosidad conduzca a una mayor atención.

Las necesidades de la existencia individual conducen a descuidar una serie de datos sensibles con el fin de volver más fácil la vida. La dimensión de sentido evita el caos. Las percepciones son justamente la consecuencia de una selección realizada sobre el flujo sensorial que baña al hombre. Resbalan sobre las cosas familiares sin que se les preste atención, mientras no desdibujen el cuadro: se absorben en lo evidente, pues incluso cuando el individuo tiene dificultades para nombrarlas con precisión, sabe que hay otros que son capaces de discurrir a propósito de ellas. Se puede estar conforme con contemplar un "pájaro", o con sentir un "buen olor", pero el aficionado podría identificar al colibrí y su época de reproducción, o el jardinero al eucaliptus. La categorización es más o menos imprecisa; reúne más o menos bien las cosas o los acontecimientos, a lo cual el individuo se conforma si no desea producir esfuerzos de comprensión suplementaria.

Tal como el pastor conoce a cada una de sus ovejas y sabe nombrarlas, su vecino el carpintero no hace menos, pues en su caso conoce la calidad de la madera y sus usos, competencia que escapa al pastor. Pero para adquirir los códigos de percepción propios de su oficio, esos hombres han necesitado un aprendizaje meticuloso de la mirada. Según W. Hudson, "cada uno habita su pequeño mundo, que es personal, y que para los otros no es sino una parte del halo azulino que difumina todo, pero en el cual, para este individuo en particular, cada objeto se destaca con una nitidez sorprendente y cuenta claramente su historia (...) El secreto de la diferencia es que su ojo está adiestrado para ver ciertas cosas que busca y espera encontrar. Instálenlo en un lugar en que las condiciones sean

nuevas para él y se encontrará inerme"[24]. Evocando regiones de difícil acceso en Argentina, Hudson nos cuenta cómo un europeo "que tratara cazar o explorar, con los pies y las piernas desnudos, sufriría picaduras y desgarros casi a cada paso, y probablemente antes que terminase el día sería mordido por una serpiente. El indio, sin embargo, pasa su vida en esos lugares, desnudo, o casi. Recorre el inexplorado desierto cubierto de zarzas, sin otra cosa que sus flechas para procurarse su comida, la de su mujer y sus hijos. No sufre con las espinas ni lo muerden las serpientes, porque su mirada está perfectamente entrenada para descubrirlos a tiempo. Marcha rápido, pero conoce todos los tonos de verde, todas las hojas, lisas u onduladas, en medio del denso tejido, lleno de trampas y de supercherías, en el que está obligado a marchar, y aunque una hoja se parece a la otra, posa el pie donde puede hacerlo sin peligro; escogiendo rápidamente entre dos males, pone el pie donde las puntas y las espinas son menos agudos, o donde, por una razón que conoce, éstas hacen menos mal"[25]. Para protegerse sabe descubrir inmediatamente a la serpiente, casi invisible bajo la vegetación. En una palabra, se hace uno con su entorno y sabe descifrar los datos sensoriales al instante, tanto por el aprendizaje recibido desde la infancia como por la costumbre.

Visualmente, toda percepción es una moral o, en otros términos, una visión de mundo. El paisaje está en el hombre antes que el hombre esté en él, pues el paisaje hace sentido solamente a través de lo que ve. Los ojos no son solamente receptores de luz y de las cosas del mundo, son sus creadores, en tanto la vista no es el calco de un afuera, sino la proyección fuera de sí de una visión del mundo. Un

[24] W. H. Hudson, *Un flâneur en Patagonie,* París, Payot, 1994, p. 165 (tr. fr.).
[25] Ibíd., pp. 171-2.

objeto no se expresa a través de una significación unívoca, como lo recuerda irónicamente la percepción de la botella de coca-cola en un villorrio africano que se describe en *Los dioses deben estar locos (The Gods Must Be Crazy,* Jamie Uys, 1980), pues todo depende de aquel que lo percibe, y de sus expectativas al respecto, para afectar una significación y un uso. El hombre nace a lo visible al exponerlo a la luz del día. Toda mirada proyectada sobre el mundo, incluso la más anodina, realiza un razonamiento visual para producir sentido. La vista filtra en la multiplicidad de lo visual líneas de orientación que hacen posible pensar el mundo: no es para nada un mecanismo de registro, sino una actividad. No existe, por otra parte, una vista fija, sino una infinidad de movimientos de los ojos, inconscientes y voluntarios a la vez. Vamos por el mundo ojeada tras ojeada, sondeando visualmente el espacio por recorrer, deteniéndonos por más tiempo en ciertas situaciones, fijando la atención de modo más preciso sobre un detalle. Con los ojos se realiza permanentemente un trabajo de sentido. Toda mirada es interpretación, aunque la misma lógica se aplica al gusto, al tacto, al olfato, al oído…

Esta competencia particular, adquirida por el individuo en su ejercicio profesional o en su entorno vivencial, no es transferible a todas las situaciones. Recordemos una anécdota, volviendo a pasear con W. Hudson. Uno de sus amigos de la Patagonia es un jugador de cartas dotado de tal agudeza visual que es capaz, a medida que se desarrolla el juego, de memorizar ciertas cartas gracias a ínfimas diferencias en los colores del reverso. Se ha entrenado largo tiempo para ello, convirtiéndose así en un jugador temible. Sin embargo, recuerda Hudson, "este mismo hombre (…), que poseía una vista de una agudeza sobrenatural, estaba profundamente sorprendido

cuando le expliqué que la media docena de pájaros de la familia de los gorriones que picoteaban en su patio, que cantaban y construían nidos en su jardín, su viña y sus campos, no pertenecían a una misma especie, sino a seis diferentes. Nunca había notado diferencias entre ellos; tenían todos los mismos hábitos, hacían los mismos movimientos; en cuanto a la talla, color y forma, eran idénticos; para sus oídos, gorjeaban y piaban todos de la misma manera, entonando el mismo canto"[26].

Los estímulos que provienen del medio exterior (o incluso interior) sobrepasan infinitamente las capacidades de observación o la conciencia del individuo. Imposible captarlo todo, sólo una parte infinitesimal alcanza a la lucidez o transforma la experiencia. Pero esa es justamente la suerte del individuo: no agota nunca su experiencia, sino que permanece siempre en disposición de aprender y descubrir, a menos que caiga en una rutina de la acción y el pensamiento. Siempre hay demasiado que ver, escuchar, sentir, degustar o tocar; más aún, lo real no es para el individuo otra cosa que un teatro de proyección de significaciones que él no sólo percibe, sino que, en primer lugar, concibe; es decir, modela en esquemas visuales, olfativos, gustativos, táctiles, auditivos. Todavía más allá de eso, una concepción del mundo, transportada por una cultura y fragmentada en cada uno de sus miembros, no cesa de diseñar una frontera entre lo visible y lo invisible, lo olfativo y lo inodoro, lo sabroso y lo insípido, lo audible y lo inaudible, lo táctil y lo intangible. Los desacuerdos de percepción no son solamente conflictos de interpretación: traducen, a la vez, los desacuerdos de mundo. Más allá de las condiciones sociales de existencia, que orientan

[26] Ibíd., p. 163.

muchas veces atenciones perceptivas distintas al interior de la misma sociedad, la diferenciación de los sentidos puede conocer, de una época a otra, variaciones considerables.

La mirada del hombre de la Edad Media no tiene casi ninguna relación con la que proyectamos hoy sobre el mundo. Aquél no veía el mundo con los mismos ojos. La naturaleza de los contemporáneos de Rabelais no se encuentra aún "desencantada", reducida a fuerza de producción o entretenimiento. "Fluidez de un mundo en que nada está estrictamente delimitado, en el que los seres mismos, perdiendo sus fronteras, cambian en un abrir y cerrar de ojos, sin provocar, por tanto, objeción de forma, de aspecto –de "reino", como diríamos. De ahí todas esas historias de piedras que se animan, que cobran vida, se mueven y evolucionan; los árboles cobran vida, sin asombrar a los lectores de Ovidio (...), los animales se comportan como hombres y los hombres se transforman, a voluntad, en animales. Un caso paradigmático es el del hombre-lobo, el ser humano que tiene el don de la ubicuidad, sin que parezca sorprender a nadie: en un lugar es hombre; en el otro, bestia"[27]. Habrá que esperar el transcurso del siglo XVII para que aparezca, en algunos letrados, transidos de aquello que Lucien Febvre llama "el sentido de lo posible", una mirada racionalista, despojada de todo sentimiento de trascendencia; hombres preocupados de convertirse en "amos y señores de la naturaleza". La mirada de los hombres del siglo XVI no se encuentra animada por la certeza de que lo *non posse* engendra el *non esse*, que lo imposible no puede ser. Como lo observa a su vez R. Lenoble, comentando el espacio pictórico de su tiempo, los ángeles, los santos, los unicornios son "vistos", con sus

[27] Lucien Febvre, *Rabelais et le problème de l'incroyance au XVIe siècle,* París, Albin Michel, 1968, p. 404.

propios ojos, por hombres que no dudan de su realidad. El bestiario del Renacimiento admite al temible basilisco, animal híbrido proveniente de un huevo de gallo incubado por un sapo. De una sola mirada mata a los hombres que se atraviesan en su camino si los descubre antes de ser visto por ellos; si no lo hace, se vuelve vulnerable a su vez. Algunos animales tienen fama de poseer poderes maléficos parecidos, como el lobo, el gato, el león, la hiena, la lechuza. Lo que llamamos hoy en día "sobrenatural" no es otra cosa que lo que fue "natural" en esa época. Las fronteras de lo visible no son comprensibles sino en función de aquello que los hombres esperan ver; no de una realidad objetiva que precisamente nadie verá jamás, ya que no existe.

Frente a su entorno, el hombre no es nunca un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, un gusto o un olfato; es decir, una actividad, una postura de desciframiento. A cada instante transforma el mundo sensorial en el que está inmerso en un mundo con sentido y valor. La percepción no es la huella de un objeto sobre un órgano sensorial, sino un camino de conocimiento diluido en la evidencia o fruto de una reflexión, un pensamiento a través de los cuerpos sobre el flujo sensorial que baña al individuo en permanencia. La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino, desde ya, un mundo de significaciones. Cada hombre camina en un universo sensorial relacionado con lo que su historia personal hace de su educación.

Los sentidos no son "ventanas" ante el mundo, o "espejos" disponibles para registrar cosas perfectamente indiferentes a las culturas o a las sensibilidades, sino filtros que retienen en su tamiz lo que el individuo ha aprendido a poner, o lo que justamente él in-

tenta identificar activando sus recursos. No hay una objetividad del mundo. Las cosas no existen en sí, sino que se encuentran siempre atravesadas por alguna intención o un valor que hace posible que sean percibidas. La configuración y el límite del despliegue de los sentidos pertenecen al trazado de la simbología social. Nos encontramos inmersos en un entorno que no es otra cosa que lo que percibimos. Nunca hay ilusiones de los sentidos, pues el mundo no es otra cosa que aquello que es percibido, incluso si las exigencias de la existencia cotidiana imponen a menudo cierta corrección de los mensajes en función de lo posible.

Es improbable que los hombres que ven la luna brillar durante la noche tengan la intención de cogerla como a una manzana. Si el pedazo de cera, tan preciado por Descartes para descalificar a los sentidos, se funde con la llama de la vela, sabemos que no somos víctimas de los sentidos, sino del archiconocido cambio en la naturaleza de un elemento. De igual manera, la belleza de un fruto plastificado, que imita asombrosamente al verdadero, no nos incita a comerlo. El hombre ve, escucha, siente, gusta, toca, prueba la temperatura ambiente, percibe el rumor interior de su cuerpo, y al hacerlo hace del mundo la medida de su experiencia, lo hace comunicable a los otros, sumergidos como él en el seno del mismo sistema de referencias sociales y culturales. La percepción es acontecimiento de sentido. Aunque no sea más que para declarar su turbación ante el gusto indefinible de un plato o la naturaleza singular de un color.

Frente a la infinidad de percepciones posibles en todo momento, cada sociedad define maneras particulares de establecer selecciones, interponiendo entre ella y el mundo un filtro de significaciones y valores, que procura a cada uno orientaciones para existir en el mundo y comunicarse con los que lo rodean. Eso no significa

que las diferencias no distingan a los individuos entre sí, incluso al interior de un grupo social del mismo estatus. Y el mismo individuo, de un momento a otro o según su humor o su disponibilidad o el público que lo rodea, no percibe los estímulos sensoriales de su entorno de la misma manera. Inquieto o apurado por una cita, no saborea su plato preferido como lo hiciera la semana anterior, cuando tenía tiempo disponible. Las significaciones que se asocian a las percepciones se encuentran teñidas de subjetividad: encontrar azucarado el café o más bien fría la temperatura del mar, por ejemplo, suscita a veces un debate que muestra que las sensibilidades de unos y otros no son exactamente homologables sin matices, incluso si los intérpretes comparten la misma cultura.

Percepción de los colores

La percepción de los colores parece algo evidente; sin embargo, el color no existe independientemente de la mirada humana, que recorta los objetos de la luz y de su contexto[28]. No se trata solamente de un hecho óptico, físico o químico. En primer lugar, es un factor de percepción. El hombre interpreta los colores, no los registra. Éstos no poseen ninguna objetividad. Anteriores a cualquier categoría de sentido, no son percibidos de la misma manera en todas las sociedades humanas. La misma noción de color, tal como la entendemos en nuestras sociedades, en el sentido de una superficie coloreada, no sólo es ambigua, sino que no es universal, y hace imposible una comparación directa con otras culturas que nombran a veces cosas muy diferentes.

[28] Sobre el problema de la percepción de los colores, cf. David Le Breton, *La saveur du monde,* op. cit.

Innumerables son las dificultades para la traducción de los conceptos de color de una lengua a la otra o desde un sistema cultural a otro. M. Pastoureau enumera algunas de ellas a propósito de las traducciones de la Biblia: "El latín medieval introduce, entre otras cosas, una gran cantidad de términos de color allí donde el hebreo, el arameo o el griego no empleaban sino términos de materia, luz, densidad o cualidad. Donde el hebreo, por ejemplo, dice brillante, el latín dice muchas veces *candidus* (blanco), o incluso *ruber* (rojo). Allí donde el hebreo dice sucio o sombrío, el latín dice *niger* o *viridis*, y las lenguas vernáculas, blanco o verde. Donde el hebreo dice rico, el latín dice *purpureus*, y las lenguas vulgares, púrpura. En francés, en alemán, en inglés, la palabra rojo es frecuentemente utilizada para traducir palabras que en el texto griego o hebreo no remiten a una idea de coloración, sino a ideas de riqueza, de fuerza, de prestigio, de belleza, o incluso de amor, de muerte, de sangre, de fuego"[29]. El mismo término designa, a la vez, en Homero, el azul, el gris y los colores oscuros. El azul falta en el vocabulario de la Biblia, en el Corán, en la Grecia antigua y en muchas sociedades tradicionales. El blanco se declina en múltiples matices entre los *Inuits*. No es que posean un mejor sentido de la observación que los otros hombres, pero su entorno, marcado por innumerables matices de blancura, autoriza ese refinamiento cultural. Los maoríes de Nueva Zelanda distinguen entre un centenar de rojos, pero en relación a oposiciones propias a cada objeto, seco/húmedo, caliente/frío, duro/tierno, etc. La percepción del rojo depende de la estructura del objeto, y no a la inversa, según la visión occidental de los colores.

[29] M. Pastoureau, *Bleu,* op. cit., p. 19.

Meyerson, al comparar la percepción de los colores a través de diferentes culturas, nota que "esos sistemas no se reproducen de una lengua a la otra; sin duda hay hechos de nominación comunes, como hay hechos de atención perceptiva comunes. En todas las lenguas, al parecer, se nombra el negro, el blanco y el rojo. Pero incluso en esos tres términos principales, la extensión y la comprensión no parecen ser las mismas en todas partes. El negro puede o no comprender el azul y el verde; puede o no significar lo oscuro en general. Igualmente, lo blanco puede designar, pero no en todas partes ni todo el tiempo, lo luminoso, lo brillante, la plata, inclusive el oro. El rojo puede abarcar más o menos al anaranjado, el óxido, el amarillo. Fuera de esas tres nociones que, de nuevo, son representadas en general, se notan en todas partes divergencias (...) Un nombre concreto a veces designa un matiz muy preciso, a veces marca una categoría afectiva o social, o a veces los dos a la vez"[30]. Las culturas que no poseen más que algunos nombres de colores, por ejemplo blanco, negro o rojo, reducen a ellos el conjunto de colores de su medio ambiente.

El vocabulario cromático de muchas sociedades humanas no aísla jamás los colores de su preciso contexto de aparición. Es más bien sensible a la luminosidad, a oposiciones entre lo seco y lo húmedo, lo tierno y lo duro, el calor y el frío, lo mate y lo brillante, o también a características morales del objeto, como al hecho de que sea visto por un hombre o por una mujer. Los colores se entrecruzan al interior de un sistema de valores, de simbolismos particulares que subordinan toda nominación a objetos y a un contexto preciso. Desprender de allí los colores, captarlos como coloraciones

[30] Ignace Meyerson, *Problèmes de la couleur,* París, Sevpen, 1957, p. 358

puras, es una visión de mundo propia de nuestra sociedad occidental, pero difícilmente aplicable a otros ámbitos culturales. No se nombran colores, se nombra un sentido.

En Japón, no es tan importante saber si se está frente a un color azul, rojo u otro, sino identificarlo como mate o brillante. Existen muchos blancos, los que van desde el mate más opaco hasta el más luminoso de los brillantes, matices difíciles de distinguir para un ojo no entrenado. Pero la hegemonía de Japón en materia de industria fotográfica ha sensibilizado a los occidentales a distinguir entre el mate y el brillante, por lo menos en materia de tiraje de fotos.

Como es sabido, en cualquier sociedad los individuos son capaces de clasificar correctamente bandas coloreadas aisladas de cualquier contexto real. Juego de niños que no conduce muy lejos, porque en las condiciones reales de existencia de los individuos, en medio de su cultura, ese ejercicio no tiene ningún sentido. Conklin, estudiando a los Hanunoo, observa numerosas confusiones, dudas y vacilaciones entre ellos cuando les pide nombrar el color de algunos objetos aislados de todo contexto local o el de algunas cartas pintadas. Por el contrario, obtiene respuestas inmediatas cuando se trata de objetos escogidos de la vida cotidiana, o cuando formula de otro modo sus preguntas, preguntando a sus informadores sobre a qué se asemejan, etc. Descubre así una caracterización de los colores en cuatro niveles, en los que se mezclan, en realidad, dimensiones muy distintas. Si se fuerza el vocabulario Hanunoo para verterlo en un registro occidental, los cuatro colores que se distinguen son el negro, el blanco, el rojo y el verde. Pero estaríamos lejos de lo que ven los Hanunoo: "En primer lugar hay una oposición entre lo claro y lo oscuro (...)

Enseguida una oposición entre lo seco o el secado, y lo húmedo o la frescura (lo tierno)"[31]. Por lo demás, el término "color" no existe en esta lengua.

Resumiendo investigaciones realizadas en África negra, M. Pastoureau observa que la mirada que se arroja sobre el mundo es menos sensible a las fronteras que separan las gamas de color que al hecho de saber "si se trata de un color seco o de un color húmedo, de un color suave o de un color duro, de un color liso o de un color rugoso, de un color sordo o de un color sonoro, a veces de un color alegre o de un color triste. El color no es una cosa en sí, aún menos un fenómeno que remita solamente a la vista"[32]. El hombre que observa los colores del mundo raramente se preocupa de los datos físicos, químicos u ópticos. Se contenta con ver e ignora el inconsciente cultural que impregna, no obstante, su mirada. La percepción de los colores revela una complejidad infinita, pues los hombres no miran las mismas cosas, sino distintas según su pertenencia social y cultural. El centro de gravedad en la designación de los colores no remite a los colores mismos, sino a los datos de la cultura en las circunstancias precisas inherentes a la percepción de un objeto. Creyendo comparar colores, se compara en vano visiones del mundo.

[31] H. C. Conklin, "Hanunôo color categorie", en D. Hymes (ed.), *Language in culture and society*, Nueva York, Harper, 1966, p. 191.
[32] M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, París, Le Léopard d'Or, 1989, p. 15.

La hegemonía de la vista

Toda cultura implica una cierta intrincación de los sentidos, una manera de sentir el mundo que cada uno adapta a su estilo personal. Nuestras sociedades privilegian desde antaño el oído y la vista, mas se suele diferenciar ambos, confiriendo a la vista una superioridad que se evidencia en el mundo contemporáneo. El vocabulario visual ordena los modos de pensar en diversas lenguas europeas. La etimología muestra que la palabra "ver" proviene del latín *videre* y del indoeuropeo *veda*: "Yo sé", de donde derivan términos como evidencia (lo que es visible), providencia (pre-ver según la preconcepción de Dios), etc. La vista es la primera garantía del saber: "Hay que ver para creer", "lo creeré cuando lo vea", etc. "Ya veo" es sinónimo de "ya comprendo". Ver "con sus propios ojos" es un argumento inapelable. Lo que "salta a los ojos", lo que es "evidente" es indiscutible. La teoría es la contemplación y la reflexividad dirigida al mundo. Especular viene de *speculari*, ver. Una serie de metáforas visuales juzga de la vitalidad del pensamiento a través del recurso a la noción de claridad, de luz, de luminosidad, de perspectiva, de punto de vista, de visión de las cosas, de visión espiritual, de intuición, de reflexión, de contemplación, de representación, etc. La ignorancia, al contrario, se asocia a metáforas que traducen la ausencia de la vista: la oscuridad, el enceguecimiento, la ceguera, la noche, lo desenfocado, lo nebuloso, lo brumoso, etc.

El uso frecuente del término 'visión de mundo' para designar un sistema simbólico propio a una sociedad, traduce esa hegemonía de la vista en nuestras sociedades occidentales, su valorización que hace que sólo hay mundo al ser visto. A comienzos del siglo pasado, ya G. Simmel observa que "los medios de comunicación

modernos privilegian enormemente al sentido de la visión entre todas las relaciones sensoriales entre los seres humanos, y eso en proporción siempre creciente, lo que podría cambiar íntegramente la base de los sentimientos sociológicos generales"[33]. La ciudad es un orden visual, una proliferación de lo visible. La primera precaución del peatón o de otros usuarios de la calzada o de las calles es mirar hacia todos lados si no quiere arriesgar su vida. Necesidad que no es menos vital para el automovilista: si cierra los ojos un instante, no saldrán ilesos quienes se encuentren por delante. La vista es, por otra parte, un sentido esencial para cuidar las relaciones sociales, en las que conviene adaptarse permanentemente para no cometer desatinos o avergonzar a los demás.

Simultáneamente, los ojos reciben y proporcionan información. Esos intercambios participan de la regulación de la interacción. La mirada, dice Simmel, es un lazo "a la vez tan íntimo y tan sutil que sólo puede formarse siguiendo la vía más corta: la línea recta de un ojo al otro; la menor desviación, el menor atisbo hacia un lado, destruiría completamente su carácter único... Toda relación entre humanos, sus simpatías o sus antipatías, su intimidad o su frialdad, serían transformadas de manera impredecible si no hubiese intercambio entre las miradas"[34]. Ciertamente, la mirada no se puede separar de la actitud global del actor, que se expresa a través de todo su cuerpo. La tonalidad afectiva de una interacción se traduce tanto por los movimientos del cuerpo y del rostro como por la calidad, la duración y la dirección de la mirada. A través de los cruces de miradas se trama la materia de un tratamiento mutuo

[33] Georg Simmel, *Essai sur la sociologie des sens, Sociologie et épistémologie,* París, PUF, 1981, p. 230.
[34] Ibid, p. 227.

de los rostros, y se ofrecen a la vista y la interpretación los índices significativos que confluyen en el desarrollo del encuentro. En efecto, en una discusión frente a frente los actores de las sociedades occidentales raramente desvían la mirada, sus rostros se encuentran en estrecha correspondencia, en espejo. De la misma manera, cuando marchan lado a lado, sobre la acera, por ejemplo, vuelven frecuentemente la mirada el uno hacia el otro, signo de un compromiso compartido, como también de la necesaria atención a los gestos del rostro de sus acompañantes. Regulando el intercambio, los gestos orientan el desarrollo de la conversación. Se trate de apoyar una reflexión, buscando un reconocimiento en la mirada del otro, de acechar el momento propicio para tomar la palabra a su vez, de mostrar a su interlocutor que hay aún cosas que decir o de buscar signos de sinceridad, etc.

A través de la mirada se considera el rostro del otro, y con ello, simbólicamente, su sentimiento de identidad. En el tratamiento social de los sujetos que interactúan, la mirada del otro sobre sí se encuentra cargada de significado. "Éste no me mira", "te mira apenas cuando te habla", son clichés que indican la decepción de no haber sido reconocido, de ni siquiera suscitar la modesta atención de una mirada que ofrece por un instante la seguridad de existir. No ser visto, cuando uno se dirigía al otro, nos impide incluso enarbolar cierta "apariencia". Ni siquiera se la ha perdido, pues no ha sido sancionada por la legitimidad que le confiere la mirada. Son reveladoras, por ejemplo, las primeras frases de la obra de Ralph Elisson sobre la condición negra en Estados Unidos: "Soy un hombre que nadie ve... Soy un hombre real, de carne y hueso, de fibras y líquidos; se podría decir incluso que poseo un espíritu. Soy invisible, compréndanme bien, simplemente porque la gente se niega a

verme... Mi invisibilidad no es tampoco una cuestión de accidente bioquímico acaecido a una epidermis. La invisibilidad de la que hablo es debida a una disposición particular de los ojos de la gente con que me topo"[35].

La penetración del ojo no ha cesado de acentuarse. Hasta los años sesenta, la imagen era una simple ilustración del texto; el discurso prevalecía, la imagen era un complemento. En los años sesenta germinaba ya la idea según la cual "una imagen vale más que mil palabras". Vemos menos el mundo ante nuestros ojos que las innumerables imágenes que dan cuenta de él a través de pantallas de todos tipos: televisión, cine, computador o periódicos. Las imágenes ganan terreno sobre lo real y evocan el temible problema del original. Si lo real no es más que la imagen, esta última se convierte en el original, incluso cuando son sin cesar manipuladas para servir fines interesados. Los objetos mismos son producidos como imágenes, a través de la importancia creciente del diseño. Asimismo, el cuerpo ya no escapa a la necesidad de devenir imagen, logo, para que el individuo cuide su apariencia y se deje ver[36]. La apariencia se convierte en una forma de reconocimiento tiránico para el que casi no se reconoce en sus normas.

La vista ejerce dominio sobre los otros sentidos en nuestras sociedades; es la primera referencia. Pero en otras sociedades, más que de visión, hablarían de "degustación", de "tacto", de "audición" o de "olfato" del mundo para dar cuenta de su manera de pensar o de sentir su relación con los otros y el entorno. Otro uso de los

[35] Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu?*, París, Grasset, 1969, p. 20 (tr. fr.).
[36] David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouage, piercing et autres marques corporelles*, París, Métailié, 2002, y *Antropologia del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

sentidos se pone en ejecución. Los Tzolil, por ejemplo, piensan su universo según un ordenamiento térmico. Las variaciones simbólicas entre lo caliente y lo frío modulan su medio ambiente[37]. Los Kaluli, de Papúa-Nueva Guinea, que viven en una espesa selva tropical, privilegian una cosmología acústica[38]. Los antiguos habitantes de los Andes descifran su universo en términos sonoros[39]. Para los Ongee, de las islas Andamán, la textura y los movimientos del mundo, incluidos los hombres que los componen, se traman en un simbolismo olfativo[40]. Estas concepciones sensoriales del mundo son cosmogonías complejas, imposibles de resumir en pocas palabras, pues ellas integran, por otro lado, diferentes modalidades sensoriales que no tienen nada en común con las que se encuentran en nuestras sociedades occidentales; socavan, incluso, los fundamentos de éstas, arrancando el sustento de todas nuestras representaciones y nuestros usos a causa de su radical alteridad, que fuerza una traducción y suscita inevitablemente algún tipo de reducción (cuando no de traición).

Cada sociedad elabora así una economía de los sentidos, una jerarquía, con límites de desarrollo que le son propios; una cultura sensorial particularizada, por supuesto, por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de género, y sobre todo de la historia personal de cada individuo y su sensibilidad particular. Venir al mundo es adquirir una sensibilidad, un estilo de visión, de tacto,

---

[37] Constance Classen, "McLuhan in the rain forest: the sensory worlds of oral cultures", en David Howes (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader,* Berg Publishers Ltd., 2005, pp. 148 y ss.

[38] S. Feld, *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics and song in Kulali expression,* Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1982.

[39] Constance Classen C., *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures,* Londres, Routledge, 1993.

[40] Constance Classen, "McLuhan in the rain forest", op. cit., pp. 153 y ss.

de oído, de gusto, una sensibilidad singular frente a la comunidad de pertenencia. Los hombres habitan universos sensoriales diferentes. Las percepciones sensoriales son relaciones simbólicas con el mundo. Si bien el conjunto de los hombres del planeta disponen del mismo aparato fónico, no hablan la misma lengua. Igualmente, si la estructura muscular y nerviosa o la estructura sensorial son idénticas, eso no condiciona en nada los usos culturales a los que dan lugar. De una sociedad humana a otra, los hombres experimentan sensorialmente los acontecimientos por medio de repertorios culturales diferenciados, a veces similares pero no idénticos.

La conjugación de los sentidos

En la vida cotidiana nos encontramos sumidos en la experiencia sensible del mundo. Todos los sentidos se encuentran permanentemente en actividad, intercambiando conjuntamente sus informaciones en la conducción de la existencia. El individuo no se extraña al sentir el viento sobre su cara al mismo tiempo que ve mecerse los árboles en su camino. Se baña, súbitamente, en el río que tenía ante los ojos, sintiendo su frescura después del calor del día; huele el perfume de las flores antes de acostarse en el suelo a dormir, mientras una iglesia anuncia a lo lejos el comienzo de la tarde. Los sentidos participan en su conjunto para hacer coherente y habitable el mundo. Las percepciones sensoriales lo insertan en el mundo, pero él es el director de la obra. No son sus ojos los que ven, sus oídos los que escuchan, o sus manos las que tocan, está todo él en su presencia ante el mundo y los sentidos se mezclan en todo momento en el sentimiento que tiene de existir. Incluso cuando

escapa a la mirada, los gritos del niño que se aleja de la casa lo hacen permanentemente visible.

Sólo puede aislar los sentidos para examinarlos a posteriori mediante una operación de desmantelamiento del sabor del mundo. En su *Carta sobre sordos y mudos para aquellos que escuchan y hablan,* Diderot inventa una fábula al respecto: "Creo que sería divertida una sociedad en la que, de cinco personas, cada una no poseyera más de un sentido; sin duda, esas gentes se tratarían todos de insensatos, y yo os dejo elucubrar a base de qué fundamento (...) Por lo demás, hay una observación que hacer sobre esta sociedad de cinco personas en la que cada una no poseería más que un sentido, y es que, por su capacidad de abstraerlo todo, podrían ser todos geómetras, y entenderse a maravilla, aunque fuese sólo en geometría"[41]. El mundo no se ofrece sino a través de la conjugación de los sentidos; aislar uno o el otro equivale, efectivamente, a hacer geometría, a suprimir la base de la vida cotidiana. Las percepciones no son la adición de informaciones comparables con órganos de los sentidos encerrados en su frontera. No hay aparatos olfativos, visuales, auditivos, táctiles o gustativos prodigando separadamente sus datos, sino una convergencia entre los sentidos que solicita una acción mancomunada.

La experiencia antropológica, o la del viaje, son maneras de desprenderse de las familiaridades perceptivas para acoger otras modalidades de aproximación y sentir la multiplicidad de mundos que se articulan en un solo mundo: inventa de modo inédito el degustar, el oír, el tocar, el sentir; rompe con las rutinas del pensamiento; llama a despojarse de los esquemas antiguos de inteligibili-

[41] Denis Diderot, op. cit., p. 237.

dad a fin de abrirse a un ensanchamiento del mundo. Es una invitación a la alta mar de los sentidos, pues el sentir se acompaña siempre de un despliegue de significación. Nos recuerda que toda socialización, incluso en su apertura al mundo, es restricción de la sensorialidad posible. Así como para hablar es preciso manejar una lengua de manera fluida, y con ello un código para traducir el pensamiento, para el entorno se precisan códigos de percepción, también si las sensibilidades individuales los desbordan a veces. Pero si hay infinitas maneras de hablar, lo mismo ocurre con cualquier experiencia perceptiva.

Para la antropología de los sentidos, las percepciones sensoriales no remiten (o no solamente) a una fisiología o psicología, sino, antes que nada, a una orientación cultural que deja margen a la sensibilidad individual. Las percepciones sensoriales forman un prisma de significaciones sobre el mundo modeladas por la educación y desarrolladas según la historia personal de cada individuo; dependen asimismo de su grado de atención, de su disponibilidad, de la presencia o no de otros a su lado y de las características de la interacción en su momento. Son, por ello, moduladas por las circunstancias. Constituyen los recursos de sentido a partir de los cuales el individuo articula su mundo según esquemas de comprensión y acción susceptibles de ser comunicados a los otros. En una misma comunidad, éstos varían de un individuo al otro, pero coinciden relativamente en lo esencial. Más allá de las significaciones personales insertas en una pertenencia social, el hecho de ser un hombre o una mujer, un niño o un viejo, etc., se desprenden significaciones más amplias, antropológicas, que reúnen a hombres de sociedades diferentes por su sensibilidad ante el mundo.

Capítulo 3
Fenomenología del comediante en el teatro contemporáneo

> "Memoria mecánica y afectividad son los dos brazos del flagelo de esta balanza, con ayuda de la cual avanza peligrosamente en la ejecución de su rol, sobre la cuerda floja de la acción, sin perder jamás conciencia de sí mismo, y preocupado del público que lo escucha y lo mira, bajo pena de perder su centro de gravedad" (Louis Jouvet, *Le comédian désincarné).*

La expresión social de las emociones

El hombre se encuentra conectado con el mundo a través de un tejido permanente de emociones y sentimientos. Está constantemente afectado, tocado por los acontecimientos. La afectividad encarna para el sentido común un refugio de la individualidad, el jardín secreto en que se afirmaría una interioridad nacida de una espontaneidad sin fisuras. Sin embargo, aunque parezca el colmo de la particularidad individual, ésta es siempre el producto de un entorno humano concreto, un universo social de sentido y valores tal como el que se encarna según una historia singular. Si la infinita diversidad de la afectividad de un extremo al otro del mundo o de un período a otro de la historia pertenece, por cierto, al patrimonio de la especie, su actualización en una experiencia –así como en una economía sutil de mímicas, gestos, movimientos, posturas, distan-

cia respecto al otro, en una sucesión de secuencias o en una duración– no se concibe independientemente del aprendizaje y de la transformación de la sensibilidad que suscita la relación con los otros en medio de una cultura en un contexto particular. La emoción no posee realidad por sí misma, no surge de una fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, no es la naturaleza del hombre la que habla a través de ella, sino sus condiciones sociales de existencia, que se traducen así por modificaciones fisiológicas y psicológicas. Se inscribe más bien en primera persona en medio de un tejido de significaciones y actitudes que impregna simultáneamente las maneras de decirla y de desarrollarla. Reenvía a una construcción social ligada a circunstancias morales, y a la sensibilidad particular del individuo, que se encuentra ritualmente organizada, reconocida en sí y significada a los otros; moviliza un vocabulario y discursos, y se encarna en una simbólica corporal. Remite a la comunicación social. El individuo agrega su nota particular a un motivo colectivo susceptible de ser reconocido por sus pares según su historia personal, su psicología, su estatus social, su sexo, su edad, etc. La afectividad es la incidencia de un valor personal confrontado a la realidad del mundo[42].

Los historiadores o los etnólogos muestran cuánto varía la forma en que se asumen las experiencias y la manifestación de las emociones según los grupos sociales y las circunstancias. La perspectiva antropológica nos obliga a percibirnos bajo el ángulo de la relatividad social y cultural, incluso en aquellos valores que parecen íntimos y esenciales, recordándonos así el carácter socialmente construido de los estados afectivos, inclusive los más fuertes, y de sus

[42] David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

manifestaciones, frente a un trasfondo biológico que no es nunca un fin, sino siempre la materia prima sobre la que se tejen incansablemente las sociedades[43]. Así, el etnólogo, confrontado a hombres o mujeres tributarias de una cultura afectiva diferente de la suya, se encuentra a veces en la imposibilidad de identificar emociones o sentimientos sin equivalente en nuestras sociedades occidentales. Está obligado a retomar el término vernáculo que designa a esa emoción y recurrir a una explicación o a una perífrasis para hacerla inteligible.

La vida afectiva apenas se domina, y a veces va contra la voluntad, incluso si responde siempre a una actividad de conocimiento ligada a una interpretación, por parte del individuo, de la situación donde se encuentra inmerso. Es un pensamiento en movimiento que no agota la conciencia que el individuo tiene de ella. Procesos inconscientes lo acompañan. Autoriza a veces un control, por lo menos un juego posible con su expresión para un ajuste más favorable a las circunstancias. Se puede eventualmente racionalizarlas o utilizarlas, exacerbarlas o moderarlas, según el público y lo que se juega en las interacciones. Las emociones no son turbulencias morales que choquen con las conductas razonables, pues siguen lógicas personales y sociales, tienen su razón. Un hombre que piensa es un hombre afectado, que restablece el hilo de su memoria, impregnado de cierta mirada sobre el mundo y sobre los otros. Los movimientos afectivos que parecen romper con sus maneras habituales, o que lo empujan a actuar en un mundo nocivo para él, remiten a ciertas lógicas del inconsciente enraizadas en tipos de relaciones establecidas en la infancia y cuya significación puede recuperarse a

[43] David Le Breton, *El sabor el mundo. Una antropología de los sentidos,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

través de la anamnesis. No hay proceso cognitivo sin una inversión afectiva, y viceversa.

El individuo interpreta las situaciones a través de su sistema de conocimiento y de valores. La afectividad desplegada es su consecuencia. Aristóteles, antes que nadie, subraya la participación activa del individuo en las emociones que lo atraviesan. "Debemos distinguir tres puntos de vista en lo que concierne a las pasiones –escribe. Así, por ejemplo, respecto a la cólera, observar en qué estado de ánimo se encuentran las personas que montan en cólera, contra quiénes la descargan habitualmente y por qué motivo"[44]. La significación que se confiere al acontecimiento funda la emoción que se siente. Por el contrario, una perspectiva naturalista, muy alejada de las sutilezas del lazo social, tiende a postular una equivalencia ingenua entre una situación y una emoción, y a fundar la última en la naturaleza. Pero, claro está, la emoción no surge nunca de la biología, sino de una significación. En las manifestaciones de violencia, individual o colectiva, en el odio racista, por ejemplo, no hay un triunfo de la "irracionalidad" o de la "naturaleza", sino el empleo de un razonamiento, quizás tortuoso, de una lógica mental, incluso delirante, de un ambiente social y de fenómenos grupales. La emoción es siempre un conocimiento en acto. No nos emocionamos por un proceso biológico gatillado inadvertidamente en la oscuridad del cuerpo, sino ante a un efecto particular, según una historia personal, en una situación determinada que moviliza ahí, como reacción, un estado fisiológico reconocible. Dos individuos entran en conflicto por una razón cualquiera: su cólera aumenta o disminuye según sus reacciones mutuas. Y desaparece, muchas veces com-

[44] Aristóteles *Retórica*, Libro II, 1, 1378 a, 1378 b.

pletamente, si uno de ellos reconoce su culpa. O se enciende con más brío si uno de ellos agrega un gesto o una palabra. Pero el individuo provocado habría podido permanecer impávido, si no ha escuchado o no ha comprendido, o bien si conoce desde hace tiempo la propensión de su interlocutor a buscar la confrontación por una minucia. O quizás estando solo lo habría dejado pasar, pero como sus amigos lo observan y no querría perder su prestigio, etc. Se pueden multiplicar los ejemplos para recordar que el hombre no es nunca un reflejo, sino siempre una reflexividad[45]. Los movimientos de sentido modulan permanentemente las experiencias afectivas. Un hombre se asusta por un ruido sospechoso en su casa; avanza con temor, se calma al ver una ventana abierta agitada por el viento. Pero el miedo vuelve si recuerda haberla cerrado anteriormente y descubre que la cerradura está rota. De un razonamiento al otro, la emoción cambia radicalmente de forma. Una interpretación errónea puede inducir una angustia completamente artificial, pero no menos angustiante. Uno se puede aterrorizar, y a veces llegar a morir, interiorizando la convicción cultural de haber sido, por ejemplo, víctima de una maldición[46]. El sentido es la materia misma de la existencia: el hombre siente y actúa según su interpretación de los acontecimientos. Entre el individuo y el mundo que lo rodea se interpone siempre una trama de sentido que alimenta sus angustias o su felicidad.

Al interior de la misma comunidad social, las manifestaciones corporales y afectivas son virtualmente significantes para los otros y remiten unas a otras a través de un infinito juego de espejos. La

[45] David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique,* París, PUF, 2002, y Las pasiones ordinarias, op. cit.

[46] Marcel Mauss, "Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité", *Sociologie et anthropologie,* París, PUF, 1950.

experiencia de un individuo contiene en germen la de los miembros de su sociedad. Para que una emoción sea experimentada, percibida y expresada, debe pertenecer, en una forma u otra, al repertorio cultural de un grupo. Un saber afectivo difuso, alimentado por diversas formas de identificación al otro, circula en el centro de las relaciones sociales e imprime, según las sensibilidades individuales, las experiencias y las actitudes que se imponen a través de las diferentes circunstancias de su existencia singular. Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una manera de reconocerse y de poder comunicar juntos sobre el fondo afectivo próximo. "Hay gente que nunca habría estado enamorada si nunca hubiese escuchado hablar del amor", dirá, sutil, La Rochefoucauld.

Profundizando algunos comentarios de Durkheim sobre esto mismo[47], Mauss nos muestra cómo una "expresión obligatoria de sentimientos" traspasa al individuo sin que lo perciba, y lo vuelve conforme a las expectativas y la comprensión de su grupo. Remarca la rigurosa progresión social de un rito funerario australiano donde la afectividad se encuentra regida por reglas que los actores no cesan de desarrollar con convicción, conformándose a los usos. El dolor, que se expresa por gritos, lamentos, cantos, llanto, es igualmente sincero. Las manifestaciones de pena difieren según la posición de los actores en el sistema de parentesco: una dosis lícita de sufrimiento es de buen tono, según la proximidad con el difunto, y considerando si el deudo es un hombre o una mujer. La conclusión de Mauss tiene un valor programático, y abre en su época un vasto dominio de análisis: "Todas esas expresiones colectivas simultáneas, poseedoras de un valor moral y finalmente obligatorias de los sen-

[47] Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse,* París, PUF, 1968.

timientos del individuo y del grupo, son más que simples manifestaciones, son signos de expresiones comprendidas; en resumidas cuentas, son un lenguaje. Esos gritos son como frases y palabras. Hay que decirlas, pero si hay que decirlas es porque todo el grupo las comprende. Se hace algo más que manifestar sus sentimientos, se los manifiesta a los demás porque es necesario manifestárselos. Se los hace manifiestos para sí mismo al manifestarlos a los otros y a cuenta de otros. Es, esencialmente, un simbolismo"[48].

La afectividad de los miembros de una misma sociedad se inscribe en un sistema abierto de significaciones, de valores, de rituales, de lenguaje, etc. La emoción arranca al interior de esta trama proporcionando a los actores una estructura de interpretación sobre lo que sienten y perciben de la actitud de los otros. Bateson designa como *ethos* "el sistema culturalmente organizado de emociones". Junto a Margaret Mead, emplea este concepto en *Balinese Character*[49]. Al interior del mismo grupo, un repertorio de sentimientos y de conductas es apropiado a una situación en función del estatus social, de la edad, del sexo de quienes son afectivamente afectados y de su público. Una cultura afectiva se encuentra socialmente en ejecución. Cada uno impone sus matices personales al rol que juega, con sinceridad o distancia, pero un conjunto permanece, una simbólica corporal, que vuelve reconocibles las actitudes[50].

---

[48] Marcel Mauss, "L'expression obligatoire des sentiments", *Essais de sociologie,* París, Minuit, 1968-9, p. 88.
[49] Gregory Bateson y Margaret Mead, *Balinese character: a photographic analysis,* Nueva York, New York Academy of Science, 1942.
[50] Cf. David Le Breton, *Las pasiones ordinarias,* op. cit.

El teatro como laboratorio de las pasiones

Si un individuo se encuentra solo en su habitación, traduce su afectividad según sus valores y su sensibilidad y no tiene nada que ocultar. Sin embargo, si está con otros, mide sus palabras y signos corporales, componiendo su personaje según las reglas de civilidad y el grado de familiaridad que tiene con las personas que lo rodean. Por ejemplo, si se encuentra afectado por el duelo controlará sus emociones caminando por la ciudad o realizando un trámite administrativo; pero si se cruza con alguien conocido en su camino, puede que dé libre curso a su pena. Así como podemos exteriorizar el estado afectivo que experimentamos, también es posible disimularlo, fingirlo, atenuarlo, disminuirlo, exacerbarlo, etc. Y eso con toda honestidad, con el fin de no molestar a los otros, para respetar su pena o su alegría, o para no dar una mala imagen de sí mismo, por ejemplo. La expresión de un sentimiento es, por lo tanto, una puesta en escena que varía según los auditores y según lo que está en juego. A menos que se trate de una hipocresía o mala fe conocidas hace largo tiempo o inopinadamente revelados. El juego social sobre las emociones es una manera eficaz de influir en los otros, incluso de manipularlos. La metáfora del mundo como teatro es un lugar común, de lejana data en la historia del pensamiento occidental. La existencia social no es solamente una sucesión de intrigas. Ella se desarrolla también sobre la escena, con actores sociales y un público que evalúa sus prestaciones para lo mejor o para lo peor. La sociología de Goffman hace de esto un principio de análisis, describiendo la vida cotidiana como un arreglo dramatúrgico cuyo rol es asegurar la mejor prestación a los actores sociales, ante todo con el fin de que no pierdan su prestigio. Si la apariencia es justamente la

escena que el hombre común propone a la lectura de sus compañeros, el arte del comediante explota esa fuente de signos, hace de él un juego de escritura que representa el estado moral de su personaje. El mal actor fracasa al encarnar su personaje, confundiendo permanentemente al uno con el otro, con gran molestia del espectador, reenviado a una lucidez que él hubiese querido olvidar para confundirse en su creencia en el espectáculo.

El cuerpo y el rostro, aun si parecen mostrar los signos de la buena fe, se prestan a la duplicidad. El hipócrita, que juega con los sentimientos para engañar a todos en la escena social, nos remite a lo que en la etimología griega significa el actor. Todo hombre dispone, en efecto, de la facultad de asumir un rol, jugando con los signos que anuncian a los otros una significación cuyo alcance controla cuidadosamente. Es posible actuar sobre una escena porque la comedia existe, antes que eso, en la vida social. Somos, más que cualquier otra cosa, actores de nuestras existencias, pues interpretamos innumerables roles en la vida cotidiana, modulándolos según el público. La paradoja del comediante es la paradoja de la simbólica corporal, es una prolongación de una actitud propia del hombre: testimoniar a los otros las significaciones que se quiere ofrecerles desplegando los signos adecuados. "¿Acaso no es monstruoso –dice Hamlet– que un actor, mediante una simple ficción o a través de la sombra de un dolor, pueda plegar tan fuerte su alma a su idea; que todo su rostro se ponga blanco y que haya lágrimas en sus ojos, locura en sus gestos; que su voz se quiebre y que todo en él se conforme al querer de la idea? Y, sin embargo, llora...". Pero, justamente, no llora para nada; simplemente muestra esa apariencia al exhibir sus signos, pues el cuerpo es un lenguaje que él sabe manejar.

Si bien el teatro, en tanto acción social, es *mímesis,* representa-

ción, también es, al mismo tiempo, *poiesis,* ya que no es la vida cotidiana. La escena es un laboratorio cultural en que las pasiones ordinarias se exhiben bajo la forma de una partitura de signos físicos que el público reconoce, desde el primer momento, como algo con sentido. En cada representación, el comediante ofrece al público la impresión de vivir por primera vez los acontecimientos a los que se ve enfrentado, aun cuando la pieza está en cartelera hace semanas. Su persona se disuelve en el personaje, aun si los críticos no se cansan de comparar el uno y el otro y de evaluar las diferentes interpretaciones que conocen de ese mismo rol. Pero el comediante no se confunde con su personaje. Lo interpreta; es decir, entrega a la sala los signos que establecen la inteligibilidad de su rol. Al actuar, introduce una distancia lúdica entre las pasiones solicitadas por su papel y las suyas, manipula como un artesano su cuerpo, para rechazar su afectividad como persona particular, para entregar por entero su afectividad a las emociones de su personaje. A través de su composición, despierta ante los ojos del público la creencia en su rol, gracias al trabajo de elaboración que ha realizado con ayuda del director. Pero esa transmutación sólo es posible porque las pasiones no son efecto de la naturaleza, sino una construcción social y cultural que se expresa en un juego de signos que el hombre tiene siempre la posibilidad de desplegar, incluso si no lo siente[51]. De ahí la disparidad entre las tradiciones culturales en escena de una sociedad a otra. "El teatro –dice Lee Strasberg– es la más personal de las artes; todas las otras artes se ejercen con un material objetivo; sólo el teatro utiliza la presencia viva del ser humano"[52].

El comediante es un artista que toca un teclado de emociones.

[51] David Le Breton, *Las pasiones...,* op. cit.
[52] Lee Strasberg, *Le travail de l'Actors Studio,* París, Gallimard, 1969, p. 51.

Se desdobla y se ve a sí mismo llorando, cayendo en la desesperación o manifestando un humor festivo. Es siempre él mismo su propio testigo, no podría perderse en su personaje, pues en ese caso no sería ya un actor, sino que estaría directamente implicado en la escena social. Por ejemplo, si bien nos permite que leamos las angustias de los celos, Orson Welles no es Otelo; agotado o preocupado, radiante o pensando en otra cosa, satisface cada tarde las exigencias de su cometido, pues ese es su oficio. La actriz que interpreta a Antígona no olvida la tarea que la espera una vez que caiga el telón, cuando el personaje deja finalmente a la persona. El actor tañe simbólicamente el instrumento de trabajo que es su cuerpo. Hace brotar las formas imaginarias explotando el fondo común de signos que comparte con su público. Su talento consiste en el suplemento que suscita por su propia personalidad, su aptitud para ganar la adhesión de la sala. Descansa sobre su interpretación, en el doble sentido del término; es decir, sobre la visión que tiene del personaje y sobre la manera en que la interpreta. Habrá tanto de Otelo como actores que se apropien de su rol, y por lo mismo, otras tantas "lecturas" del personaje. Ninguno será el "verdadero", los mejores nos darán a conocer un Otelo "justo". No se trata de reproducir un texto, sino de encarnarlo, de hacerlo vivir ante los ojos del auditorio. Se trata de ser un Otelo verosímil, con esa ventaja sutil en la interpretación que hace época y recuerda que el comediante es un artista y no un simple reproductor. El actor no es la marioneta intercambiable de su rol, sino un artista que modela el personaje. "No existe, por un lado, una tarea objetiva, fijada por el autor y, por otro, la subjetividad concreta del actor, susceptibles de ensamblarse una con otra, pues por encima de estos dos aspectos hay un tercero: lo que tal rol exige de tal comediante, y quizás sólo

de él, la ley particular que ese rol impone a la personalidad de ese actor"[53].

No basta con enarbolar los signos adecuados si éstos no tienen la apariencia de la vida real. El rol no consiste en una serie de fórmulas ya listas que se deben declinar, sino una elaboración personal y significativa sobre una trama común a la que el actor agrega su propia originalidad; es decir, se trata de una composición: no se trata de encarnar la esencia del soldado, por ejemplo, sino un Woyzeck, tal como el actor lo ve, un soldado singular de carne y hueso con una psicología que se desprende de él para llevar su propia vida. Cada actor ofrece su versión de Woyzeck siguiendo la conducción del director. Como decía Peter Brook al actor dispuesto a interpretar al rey Lear: "Usted está obligado a descubrir cómo hacer único este personaje ante los ojos del público, para que podamos reconocer que, si bien pueden haber en el mundo miles y miles de padres ancianos llenos de cólera no hay, sin embargo, más que un rey Lear"[54]. Y lo invita a trabajar persiguiendo esa singularidad que constituirá todo el valor de su prestación. El talento del actor depende por entero de ese intangible, ese más allá del texto que hace vivo y creíble a un personaje de papel.

Paradojas del comediante

El teatro o la danza exponen el cuerpo entero del actor a la apreciación del público. La materia de la creación es su propia persona, consagrada a la modulación de roles, a la multiplicidad afec-

[53] Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Belfort, Circé, 2001, p. 33.
[54] Peter Brook, *Entre deux silences,* Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 32.

tiva que le ofrece la escena y las expectativas del público. Metamorfoseado por su rol, se entrega y se revela como raramente lo hace en su existencia. El actor es un profesional de la duplicidad. Convierte en oficio y talento su capacidad para desprenderse de sus propios sentimientos y generar una ilusión gracias a un uso apropiado de los signos. De ahí la expresión de Antonin Artaud, que hacía de él un "atleta afectivo"[55], un hombre capaz de endosar, luego de haber ensayado diferentes versiones, sin transición y sin relación con su propio sentir, las apariencias exteriores de las emociones o de los sentimientos requeridos por su rol. El cuerpo del actor es el receptáculo del personaje, el útil a modelar para construir la credibilidad de su papel. Ciertamente, hay que considerar también el trabajo de la voz, de la dicción, de la articulación, el ritmo de la elocución, etc. Pero la voz es también una parte sensible del cuerpo, entre la carne y la palabra. El actor se encuentra permanentemente gestando innumerables representaciones que su carrera exige de él, contiene una multitud de personajes que golpean a su puerta.

El profesionalismo del comediante se mide por su facilidad para moverse al interior de los códigos de expresión propios de su público. Puede disponer de personajes en la medida de su habilidad para articular los signos que los hagan venir al mundo en forma creíble. En efecto, entrega a los espectadores las marcas sociales de la emoción que él encarna temporalmente, cualquiera sea, por otra parte, su estado de ánimo. La paradoja del comediante consiste en el arte de trabajar los signos, haciendo de su cuerpo una escritura inteligible, para desplegar a horas fijas las angustias del dolor, los celos, la melancolía o la hilaridad, en una situación que se repite

[55] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double,* París, Gallimard, 1964, p. 195.

cada noche, durante meses, o en una réplica escuchada cientos de veces. Interpreta, indiferentemente, la felicidad, la cólera o la calma, simplemente recurriendo a un repertorio social y cultural de signos. Quizás pueda encontrarse afectado por el duelo y atravesado por la pena. Sin embargo, cuando entra en escena se sumerge en las convenciones propias a las conductas de su personaje, al que dota de una psicología verosímil convirtiéndose en un sociólogo, atento a su expresión corporal y oral[56].

La estructura antropológica del teatro consiste en la facultad del hombre de conjugar los signos para volverlos vivos, aun si no lo cree. La sinceridad no es más que un artificio de la puesta en escena, un arte de presentarse juiciosamente al juicio del otro, dejándole ver aquello que está dispuesto a creer. Verdaderamente, no se trata de ensalzar al actor como sacerdote de una liturgia moderna; este no es sino un elemento del espectáculo, pero un elemento, no obstante, indispensable. Si introduce el más mínimo paso en falso, destruye el espectáculo, o lo reduce a un segundo grado, en que uno sigue, sonriente, sus desesperados esfuerzos por hacer creíble su personaje. "El actor se encuentra sometido a todo: al texto, al director, a la indumentaria, a la interpretación, etc. No es la obra, no es el personaje, no es el teatro, no es la escena, no es el público, (...) no es más que un grado de la interpretación, una modulación en la interpretación integral"[57]. La escenografía, en efecto, implica una decoración, un juego de luces, un acompañamiento de sonido... Si el actor yerra en su tarea, el conjunto del dispositivo cae en el ridículo o el aburrimiento. El comediante que olvida su texto, que se

[56] David Le Breton, *Las pasiones ordinarias,* op. cit.
[57] Jean Gillibert, *Les Illusiades. Essai sur le théâtre de l'acteur,* París, Clancier-Guénaud, 1983, p. 205.

equivoca, que duda, que no corresponde a su rol o que fracasa en adaptarlo a su medida, desencanta al espectador, entregándolo a lo arbitrario de la situación y al aburrimiento. Sobre la escena, cualquier detalle se agranda como bajo una lupa si no coincide con la coherencia del personaje en medio de la dramaturgia. Así como la menor nota en falso rompe la armonía de la música, cualquier error de un comediante inmoviliza el espectáculo.

Diderot observaba con sutileza que la matriz de la interpretación del actor no es nunca la pura emoción. Actuar no es reproducir sentimientos, sino solamente los signos que acreditan su efectividad a los espectadores. Sobre el escenario, el actor declara su amor a una pareja insoportable, con la que está distanciado desde hace años, pues para él se trata de ser un orfebre en el arte de presentar sentimientos que no siente o que él se fabrica provisoriamente para las exigencias de su rol. Alimenta su interpretación de las modalidades afectivas disponibles en el registro simbólico de su grupo. "La cabeza del actor contiene a veces una perturbación pasajera –escribe Diderot; llora como un cura incrédulo que predica la Pasión; como un seductor, de rodillas frente a una mujer que no ama, pero a la que quiere engañar; como un pícaro en la calle o en la puerta de la iglesia; como alguien que insulta a quien se muere por tocar, o como una cortesana que no siente nada, pero que se desmaya en nuestros brazos"[58].

Además de emplear la palabra y la voz, el arte del actor se articula, de parte a parte, en cierta ritualidad del rostro, del cuerpo, de la postura, de los desplazamientos, o de la respiración. Modificar esos usos es romper la significación del espectáculo, es la volun-

[58] Denis Diderot, *Le paradoxe du comédien,* París, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 133-134.

tad de arrancarse a una tradición para fundar un teatro inédito, apuntando a desarticular los hábitos del público. Así ocurre con la dramaturgia de Brecht, por ejemplo, que consiste en hacer actuar al intérprete a contracorriente de las convenciones expresivas; o también con ciertas rupturas que introduce el director de una obra para impedir las identificación de los espectadores; un mismo rol es interpretado por diferentes actores a lo largo del espectáculo, ya sea contrastando su edad con la del personaje, haciendo interpretar el rol de un hombre a una mujer, o viceversa. El teatro es un arte contemporáneo, no una tradición fija. Grotowski, por ejemplo, en los pocos espectáculos que puso en escena, introducía un fuera de lugar y un fuera de tiempo en la vivencia cotidiana. El actor debía hablar con una voz y una entonación diferentes de la familiar, moverse de esa misma forma e introducir así en su actuación una extrañeza radical. Pero la ruptura de las convenciones no impide para nada la rigidez eventual de la interpretación, ni el goce estético del espectador que desplaza su modo de lectura (o intenta hacerlo).

Si bien se puede hablar de la "posesión" del actor por parte de su personaje, ella se inscribe a nivel de las pasiones ordinarias y no de la esperada llegada de un dios para una ceremonia religiosa: es una posesión provisoria, lúcida, trabajada, y consiste para el actor en convertir su cuerpo en signos de los cuales se deshace una vez que ejecuta su partitura. El actor elabora una emoción tal como el músico se rige por el diapasón de la orquesta. Se afina, como un instrumentista, para entrar en la musicalidad de su personaje. "Observaba hace un tiempo a un gran actor en uno de sus mejores roles –escribe Stanislavski. Comenzó un largo monólogo. No encontraba de inmediato el sentimiento justo; como si fuera un cantante, buscó un *la.* Éste. No, demasiado bajo; demasiado alto ahora. Fi-

nalmente, reconoció el correcto; había comprendido, sentido, regulado; ahora está seguro; puede ahora gozar de su arte. Habla libremente, de manera simple, con un tono pleno e inspirado. Cree en lo que hace"[59].

La composición del actor es un trabajo sobre sí mismo, una modulación de la afectividad, de los gestos, de los desplazamientos y de la voz que conduce al rigor físico y moral del rol que sostiene. Lo experimentado en el teatro no es la vida real. La repetición consiste justamente en la autoobservación del comediante, en el trabajo sobre sí bajo la égida del director, con el fin de elaborar la interpretación en compañía de los otros personajes y, lo que es lo mismo, de los otros actores. Las repeticiones sirven para construir físicamente su actuación, para instalarse en el personaje, anticipar las acciones con los otros, preparar una memoria afectiva de la prestación. El actor domina este estado, siempre provisorio, en su interpretación. Retomará íntegramente el trabajo para otro rol. Por analogía con el trabajo de composición del actor, Stanislavski evoca el dolor del individuo golpeado por un drama e impotente para comunicar. Con el tiempo "se puede finalmente hablar de esos acontecimientos de manera coherente, lenta, inteligiblemente, y se puede mantener el control de sí mismo al contar la historia, mientras son los otros los que lloran". Ese es el objetivo del actor. "Es por esa razón que nuestro arte exige que un actor experimente las angustias de su rol, que llore con todas las lágrimas que pueda, en su casa o durante los ensayos, como una manera de alcanzar la calma, como una manera de desembarazarse de todos los sentimientos ajenos a su rol o que puedan perjudicarlo. Sólo entonces podrá aparecer

[59] Konstantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art,* París, Librairie Théâtrale, 1950, p. 188.

sobre la escena para comunicarle al público las angustias que ha atravesado, pero en términos claros, sobrecogedores, profundamente sentidos, inteligibles y elocuentes. En ese momento, el público está más afectado que el actor, éste conserva todas sus fuerzas para dirigirlas donde más las necesite, para reproducir la vida interior del personaje que representa"[60]. La interpretación del actor es un trabajo de depuración de los signos para una mayor fuerza de expresión.

Algunas veces, la escena lo metamorfosea y lo sumerge en los sentimientos de su personaje, al punto de olvidar su propia contingencia. Los problemas de elocución de Roger Blin desaparecían cuando entraba en su personaje. Henri Rollan, aquejado de una ciática dolorosa, debía ser portado en andas sobre el escenario, pero no sentía nada durante la actuación, incluso podía subir una escalera sin dificultad, pero volvía a sentir dolor una vez terminado el espectáculo. Madeleine Renaud, presa de la emoción, repitió repentinamente veinte líneas de Claudel en plena representación de *Ah les beaux jours,* de Beckett, y sólo el esfuerzo de la apuntadora la devolvió a la realidad. Sumergido en su rol, Antoine, en *Les Revenants,* salió de la escena como un sonámbulo, olvidando el espectáculo y los espectadores. A veces, el contagio de lo interpretado invade la existencia del comediante: Loie Fuller, paralizada por el dolor en un momento de su carrera, no dejará de danzar. "¿Qué relación puede existir entre esta visión resplandeciente y la enferma adolorida que acabábamos de dejar? Delante de nosotros, ella se metamorfoseaba en orquídeas multicolores, en flores marítimas ondulantes, en flores de lis que se elevaban como espirales"[61]. Abundan los ejemplos. Eleonora Duse creaba innumerables conflictos

[60] Konstantin Stanislavski, *La formation de l'acteur,* Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 75.
[61] Isadora Duncan, *Ma vie,* París, Folio, 1932, p. 117.

en su entorno cuando interpretaba un drama, y permanecía jovial y apacible cuando se trataba de una comedia. El fantasma del rol no siempre puede ser reprimido sobre la escena, aun si la emoción comprometida no es la del personaje, sino la del actor en su interpretación.

Para fabricar su personaje, Stanislavski pide al actor que se sumerja completamente en una situación afectiva análoga y reencontrar las sensaciones a través de la memoria, refrescada por los acontecimientos vividos, con el fin de darles forma sobre el escenario con una sinceridad, de alguna manera, "desfasada". Lee Strasberg, en el *Actors Studio,* radicaliza el mismo principio: "La memoria afectiva no es la simple memoria, es una memoria que compromete al actor personalmente hasta el punto en que experiencias profundamente enraizadas en él comienzan a reaccionar. Su instrumento se despierta y deviene capaz, sobre la escena, de recrear esa manera de vivir que es esencialmente 'revivir'. La experiencia emocional original puede estar relacionada con los celos, el odio o el amor; puede ser una enfermedad o un accidente... Si mentalmente no se recuerda de inmediato ese tipo de experiencia, generalmente es un indicio de que esta experiencia existió, pero que ha sido sepultada en el inconsciente y no quiere ser arrancada de ahí"[62]. Se trata de suprimir la distancia respecto a la interpretación, que no se altere las fuentes de la emoción ni por un pelo, aunque haya que alimentarlas con una matriz personal sin relación alguna con la intriga. Un trabajo de imaginación dramática y de reminiscencias crea la fuerza de expresión del actor. La prueba consiste en hacer aflorar una emoción personal a través de una simbólica corporal en la acción de un personaje imaginario, conservando el control de las dos partes de sí.

[62] Lee Strasberg, *Le travail de l'Actors Studio,* op. cit., p. 111.

La afectividad y sus signos son la caja de herramientas del actor. Éste trabaja con ella en las diferentes implicaciones de su rol, modulándola según las circunstancias. Tal composición conduce a recorrer su historia personal a través de otros caminos, a descubrirse a sí mismo tomando la distancia propicia a la exploración de su libertad. Stanislavski recuerda "haber interpretado centenas de veces el mismo rol en las piezas de Chéjov, y cada vez eso me ha hecho descubrir en mí sentimientos nuevos y en la obra misma profundidades y matices insospechados"[63].

Diderot tiene razón al denunciar la facticidad de la sensibilidad como principio de la prestación. Tal como el escritor no es una naturaleza que expresa su verdad sobre el papel, sino un inventor de palabras y relatos, el actor es un creador de emociones que trabaja con su propio talento, articulando signos expresivos socialmente reconocibles. Desarrolla un conocimiento preciso de las puestas en escena rituales de la palabra y del cuerpo en diferentes circunstancias de la vida social. La sociología del cuerpo no tiene secretos para él. "Necesito en este hombre –dice luego Diderot– un espectador frío y tranquilo; exijo, en consecuencia, penetración y nada de sensibilidad; un arte capaz de imitarlo todo, o, lo que es lo mismo, una aptitud equivalente para todo tipo de caracteres y roles"[64]. El arte del actor consiste en la invención de personajes mediante lo efímero de una prestación. Hay miles de maneras de traducir la alegría o la pena, pero la cuestión es componer la coherencia del personaje con los signos apropiados y siempre singulares.

El actor se encuentra rodeado por sus compañeros de actuación: cada uno va siguiendo el hilo de su rol, pero en rigurosa sin-

[63] Konstantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art,* op. cit., p. 144.
[64] Denis Diderot, *Le paradoxe...,* op. cit., pp. 127-128.

cronía, so pena de ofrecer una interpretación entrecortada y difícil de seguir, como si en una obra se hubiesen dejado todos los borrones del autor. Sobre el escenario, cualquier error es irreversible, queda inscrito en la memoria. No es posible hacer una segunda toma, como en el cine. Los gestos y las palabras no funcionan en el vacío; no solamente se dirigen a otros, sino que deben igualmente transmitir un contenido evidente para el público, cuidando evitar la afectación, la falta de espesor de la actuación. La adecuación expresiva descansa sobre la necesidad del acto y del enunciado en el contexto moral de la escena y de las relaciones con los otros personajes destinados a un público. El comediante nunca pierde de vista a sus compañeros en escena, sabe que tiene que ajustarse permanentemente a los eventuales incidentes o al ritmo de unos y otros. Pero la fluidez de la interpretación puede quedar comprometida por un mal intérprete que desconcentra a sus compañeros. Tal como el escritor es perturbado por los ruidos inesperados de su vecindad que le impiden concentrarse, el comediante es perturbado por el compañero desatinado, del que teme a cada momento que olvide su réplica o cometa un fallo irreparable. El artificio de la escena es obstruido por un ínfimo grano de arena, el menor error rompe el cristal de la representación. La omisión de una réplica crea malestar en la sala, al mismo tiempo que desestabiliza por un momento a sus compañeros. La máquina rehúsa ponerse en marcha y el encanto se rompe. Toda torpeza debe ser cuidadosamente borrada por el actor, que prosigue su interpretación sin mostrar para nada su desconcierto, a menos que esa torpeza sea anulada por la habilidad de sus compañeros. La falta de profesionalismo del mal actor o del debutante le hace mostrar su turbación ante los ojos de todos y exponerse peligrosamente a la risa o la indulgencia.

Ese desdoblamiento es un arte en el que algunos destacan más que otros. La experiencia común muestra la dificultad para incorporarse a una construcción imaginaria. "Hay miles de cosas que un actor hace sin ninguna dificultad en la vida corriente y que tiene problemas en realizar en la escena en condiciones ficticias, pues, en tanto que ser humano, no está preparado para actuar simplemente imitando la vida; debe, de alguna manera, creer y ser capaz de convencerse a sí mismo de la corrección de lo que hace; si no es así, no podrá entregarse a fondo en la escena"[65]. Stanislavski habla de una "reeducación"[66] del actor, que debe reaprender a hablar, caminar, comer, beber, sentarse, como quien renace y ha olvidado todo de su anterior aprendizaje, al atravesar el umbral de la escena. La verdad del teatro no es la de la vida cotidiana, es su traducción. La interpretación del actor no es una imitación, así como el retrato realizado por el pintor no es el reflejo de un rostro. El trabajo es justamente creación, no duplicación. Como los otros artistas, extrae la sustancia de sí mismo. Y ese trabajo no se adquiere de una vez y para siempre en el desarrollo del personaje; cada representación implica retomar la materia prima del rol para apropiárselo nuevamente en el contexto, siempre diferente, de la afectividad que se desprende de la vida personal y de las interacciones con sus compañeros sobre la escena. El actor es un intérprete, tanto como el músico. Su creación consiste en acreditar ante los ojos de los espectadores la ficción de su rol. Y él no es completamente el mismo de una representación a otra.

[65] Lee Strasberg, op. cit. p. 81.
[66] Konstantin Stanislavski, *La formation de l'acteur,* op. cit., p. 84.

Incluso si no hay una ruptura radical entre el juego de signos de la escena y de la sala, no es menos cierto que decir "te quiero" a un compañero en la escena o decirlo en otro lugar no significa lo mismo. El teatro exige una transposición. No es lo "natural" puesto bajo la lupa, sino una creación que trastoca los signos sociales para ponerlos en consonancia con la escena y la dramaturgia escogida. La evidencia de la prestación de un actor remite justamente a una elaboración, a un cálculo, a una selección entre las posibilidades expresivas de las relaciones sociales. A menos que pretenda deliberadamente estar desconcertado, el actor no podría contradecirlas o ignorarlas, pues en ese caso su *performance* se volvería ininteligible a los ojos del público.

Aun en un simple plano práctico (el de la acústica, la escenografía, etc.), la escena del teatro no es la de la vida corriente. En la tradición occidental, el arte del actor es una mímesis desfasada[67], retoma los gestos de lo cotidiano, pero en un contexto en el que el espesor del lazo social pierde toda consistencia en aras de otro modo de comunicación. No se trata de reproducir las significaciones que ponen en escena la vida cotidiana, sino representarlas en el contexto del espacio teatral con esa ínfima diferencia que hace creíble a los ojos de los espectadores los movimientos del actor. Esa es la *poiesis.* Los mismos signos sirven en una y otra parte de la escena, pero sobre el escenario son puestos en juego remitiendo únicamente a la necesidad del espectáculo, y, por ende, desconectados de su afectividad y de su banalidad corriente. En la vida cotidiana, los movimientos del cuerpo se inscriben en la evidencia de la relación con el mundo. Sobre la escena, el comediante está sometido a un reacon-

[67] David Le Breton, *Las pasiones ordinarias,* op. cit.

dicionamiento de sus modos de ser más ordinarios. El hecho de hablar, de bostezar, de nadar, de beber, de marchar... aparecen desfasados, al mismo tiempo que se apoyan en los rituales sociales de la palabra y del gesto. Son gestos sometidos a las modulaciones del espacio escénico y de la dramaturgia.

Reconstruir la evidencia bajo la mirada de la sala es un esfuerzo de largo aliento, una tensión del comediante. Reencontrar delante del público la espontaneidad de los gestos de la vida cotidiana es un trabajo colosal. En una entrevista concedida a *Le Monde* (7-8 de abril de 1985), el actor Michel Bouquet explica que comer o beber bien son cosas difíciles de hacer sobre el escenario. La ebriedad deja al actor un delicado margen de maniobra, pero es peor si debe alimentarse en medio de la representación. Han existido grandes alcohólicos en el teatro, pero pocos grandes glotones. "El hecho de que este gesto surja a tal velocidad, no otra, si una copa se bebe demasiado rápido, si no se piensa en la manera de mirarla previamente, todo se descubrirá, todo aportará la prueba de que no es realmente verosímil. Pues no se trata de una intención o un sentimiento, sino de la verdad de un gesto".

El actor es un hombre de derroche, de trabajo sobre sí, que se opone en ese sentido al hombre ordinario, que no debe regirse por una composición y se contenta con ser él mismo (a menos que no busque engañar para manipular a los que lo rodean o por otras razones). Incluso la ausencia de gesto es una prestación, y sin duda más difícil aún de realizar. En esos momentos, la cualidad de presencia de un actor contiene su energía y vibra con ella al punto que su cuerpo es teatralmente vivo, aun si no ocupa el primer lugar de la escena. "Sin duda es por eso que las supuestas 'contra-escenas' se convirtieron en las grandes escenas de muchos actores célebres: allí,

obligados a no actuar, a permanecer en segundo plano, mientras que los otros interpretaban la acción principal. Eran capaces de absorber en movimientos casi imperceptibles la fuerza de la acción que les estaba, por así decir, negada. Es justamente en ese caso que su *bios* emergía con una fuerza particular e impresionaba el espíritu del espectador"[68].

La ritualidad de la escena instala a los actores o intérpretes de danza muy cerca del público. La convención supone, en principio, una ignorancia mutua. No obstante, sin una u otra de las partes, el dispositivo se desploma. Se trata de un espacio aislado; el público se encuentra sumergido en un universo protegido, donde ninguna solicitación auditiva o visual proveniente del exterior puede distraer su atención. Las miradas permanecen cautivas del foco de luz que ilumina la escena o de los lugares en que se despliegan los actores. Ese marco ha sido dispuesto para no perjudicar la intimidad del espectáculo. Todo se encuentra preparado para capturar la conducta del público y facilitar la trasmisión de las pasiones. La inmersión en la intriga a través de los mecanismos de identificación con un personaje conduce a veces bastante lejos. Recordemos a Don Quijote asistiendo así a un teatro de marionetas. Aprecia la escena, agrega comentarios y precisiones, da prueba de su erudición habitual. Pero poco a poco se entusiasma y se deja llevar por el juego, desenvaina su espada y se precipita para socorrer a don Gaiferos. Y destruye el lugar.

El teatro produce el efecto de lo real. La identificación con los personajes conduce a cualquier espectador a una solidaridad interior con ellos y lo lleva a conocer las angustias de una situación que lo dejarían indiferente en la vida cotidiana. "En el teatro, cuando

[68] Eugenio Barba, "Anthropologie théâtrale", en Barba, E. y Savarese, N., *Anatomie de l'acteur,* Cazillac, Bouffonneries-Contrastes, 1985, p. 13.

usted ve que Otelo estrangula a Desdémona, puede comprender el gesto de Otelo y sentir a la vez una inmensa piedad por la pobre Desdémona, y esa es la grandeza de la pieza, uno siente eso profundamente. Mientras mejor actúen los actores, más fuerte será vuestro sentimiento, y más fuerte se estará con ambos personajes a la vez"[69]. El conocimiento de su carácter ficticio no es para nada un obstáculo para la emoción de verlos enfrentar las vicisitudes de su existencia. La emoción se nutre también de imaginario. Que Antígona sea un personaje de ficción sumergida en una situación que data de más de dos mil años, no impide en nada la resonancia afectiva de aquellos que están sentados sobre los escaños. Ellos ya han visto a la heroína interpretar muchos otros roles. Ellos lo saben, pero sin embargo...

El juego de los signos, así como la fijación de lo imaginario sobre un lugar y personajes precisos, engendran una suerte de lente de aumento que parece sobrepasar la realidad de las situaciones. Diderot observa justamente en este punto el contraste entre la escena de la vida real y aquella del teatro en que el espectador se encuentra afectivamente impresionado. "Una mujer desdichada, y realmente desdichada, llora y no nos toca para nada; peor aún, un ligero rasgo que la desfigura nos hace reír; un acento que le es propio desentona a nuestro parecer y nos hiere; un movimiento que le es habitual hace innoble y desagradable su dolor"[70] (p. 137). Encarnando personajes socialmente imposibles para el público, pero interpretándolos junto a elementos de veracidad social, el actor realiza una parte de las posibilidades de cada hombre o mujer presentes en la sala, ese deseo de ser otro que uno mismo, de aventurar toda

[69] Peter Brook, op. cit., pp. 8-9.
[70] Denis Diderot, op. cit., p. 137.

la gama de posibilidades otorgada en potencia a la condición humana. Recordando también la importancia del concepto de H. G. Mead: cada persona reacciona a una situación a través de los otros interiorizados que se agitan en ella.

El espectador no es nunca indiferente. Puede, ciertamente, aburrirse, pero en principio participa en la aventura patética de la escena. Se encuentra comprometido por procuración en el combate interior de los personajes. El teatro mezcla en el espectador la complicidad afectiva con la capacidad de conocimiento, la identificación y la distancia. Una sutil inclusión moral induce una íntima resonancia entre los actores y quienes los contemplan. El intérprete no es solamente actor, se desdobla para evaluar su prestación. Al mismo tiempo, el espectador no es solamente una mirada, es actor de una obra de la que recrea las figuras según su propio imaginario. Actores y espectadores forman una pareja comprometida en una relación afectiva cuyas peripecias pueden hacer a unos y otros entretenidos o aburridos según las circunstancias.

El contagio de emociones de la sala a la escena y de la escena a la sala

Esa frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica, pero que se inscribe en términos de cuerpo y define dos zonas exclusivas de ritualidad. Los espectadores se mantienen inmóviles, en silencio, su comportamiento reclama la discreción, la suspensión provisoria de los cuerpos y las voces. Salvo excepciones escogidas para la puesta en escena, la línea es infranqueable. En el teatro, sólo el actor dispone de movilidad y voz. El menor cuchi-

cheo intempestivo de un espectador invade el espacio como un ruido ensordecedor, perturba la sala, pero sobre todo molesta a los actores, interrumpe su concentración, haciéndoles temer que su interpretación sea mediocre o el espectáculo aburrido. Si se prolonga y se hace verdaderamente molesto, se corre el riesgo de romper el velo imaginario que hace de sus personajes seres aparentemente reales. La pasividad física exigida al espectador lo hace infinitamente sensible a los afectos que se intercambian sobre la escena, no cuenta con la posibilidad de desplazarse, de ejecutar mil gestos banales, o de hablar, como en la vida ordinaria; se encuentra inmóvil, asediado por las emociones desplegadas por los actores que despiertan su propia memoria afectiva. Está, paradojalmente, más desnudo ante esos sentimientos que en su propia existencia, pues la escena le ofrece la coherencia de un relato. Durante el espectáculo se escuchan los estornudos, los cambios de posición sobre los asientos, los diarios que caen, las palabras intercambiadas en voz baja, la partida eventual de alguno, que distrae por un momento la atención hacia él, rompiendo la concentración de sus vecinos, obligando a quienes se encuentran al extremo de la fila a apretarse o a ponerse de pie para dejarlo pasar. Es inolvidable el uso dramatúrgico de esta situación en el film de Ernst Lubitsch *To be or not to be.* La escena incorpora la presencia física del público: se busca que los actores o bailarines se mantengan ante esa exigente mirada.

En medio del silencio particular de la sala, que nace de la obligación ritual de permanecer sentado y silencioso, cualquier manifestación sonora de un espectador posee la fuerza de un grito, de una objeción radical, atentando contra los fundamentos de la ceremonia. Pero cuando el público se compromete con la fuerza de la

representación, es un catalizador de emociones que refuerza la calidad de juego de los actores y lo sostiene con su exigencia. Una especie de simbiosis afectiva se crea entre la escena y la sala. Y el actor se siente llevado por esta expectativa que le da alas y lo alimenta. La adhesión de la sala nutre la sustancia de su personaje, su simulación de una conducta y de una afectividad que habitualmente no son las suyas. También lo devora a veces. Durante una representación de *Ondine,* Louis Jouvet se sintió engullido por el público: "Ese silencio estaba hecho de inmovilidad, de una suerte de anonadamiento de los espectadores, al punto que parecían inertes, lo que avivaba aún más y hacía más temible su presencia. La sala era un abismo que llameaba, una reverberación. Yo declamaba mi texto al borde de un precipicio, temiendo tropezar con una palabra, y mi respiración se hacía difícil"[71]. Hay "malos públicos" que pesan mucho sobre la interpretación del actor, impidiendo que éste se pierda en la acción.

La concentración del público hacia los actores induce una poderosa afectividad que potencia su interpretación (pero puede también romperla, si es desatento u hostil). "Una comunicación que llegaba a la comunión, una atención en que se sentía al público tan desposeído como uno mismo, una especie de anonadamiento del que me costaba protegerme, desprenderme. Uno se sentía hundido en lo sensible, una pesadez de ensueño, una lentitud de la vida en torno de sí y en sí"[72], dice Louis Jouvet. El público es una caja de resonancia que entrega talento a los actores o los reduce a nada. Stanislavski habla por su parte de "acústica espiritual"[73]. El público

[71] Louis Jouvet, op. cit. p. 18.
[72] Louis Jouvet, *Le comédien désincarné,* París, Flammarion, 1954, p. 19.
[73] Konstantin Stanislavski, *La formation de l'acteur,* op. cit. p. 205.

devuelve en emoción lo que recibe de los actores, que se nutren de ella a su vez.

De una escena a otra, según los lugares y la composición de la sala, la tonalidad de un espectáculo cambia según la calidad de recepción del público. Peter Brook brinda un sorprendente ejemplo de esto durante una gira por los países de Europa del Este para presentar obras de Shakespeare: "Era fascinante ver cómo un público, compuesto en su mayor parte por gente que comprendía mal el inglés, podía influir en la tropa hasta ese punto... La atención que el público otorgaba al drama se expresaba a través del silencio y la concentración. Los actores sentían esa atención y su trabajo era iluminado por ella. Al punto que los pasajes más oscuros eran iluminados a su vez"[74]. El profesor o el conferencista encuentran igualmente en su público el mismo efecto de resonancia o de ruptura. "Un 'buen' auditorio, una sala 'caliente', que reacciona rápida y favorablemente, que se muestra dispuesta a acoger sus insinuaciones y sus sarcasmos como se deseaba –observa Erving Goffman–, lo incitará, al contrario, a prolongar los pasajes eficaces, a improvisar una vez más cuando la reacción del auditorio le deja suponer que dio en el blanco; interpretación por oído que los que recitan epopeyas también logran"[75]. El público ejerce una fuerza magnética sobre la interpretación del actor o sobre el bailarín, como sobre el conferencista. Es un trampolín para la *performance,* o lo potencia o bien es como una ducha de agua fría que quiebra su impulso.

Como el antropólogo, el actor es un hombre de pluralidad de mundos, hábil en pasar de un sistema de sentido a otro, manteniendo siempre sólidos sus propios referentes identitarios. Ser uno

[74] Peter Brook, *L'espace vide,* París, Seuil, 1977, p. 40.
[75] Erving Goffman, *Façons de parler*, París, Minuit, 1987, p. 187-8.

mismo y ser otro es una fórmula que se aplica especialmente a éste, pues su tarea es encarnar identidades provisorias que nunca se confunden con lo que él es, y cuyos oropeles abandona de inmediato cuando termina el espectáculo. Concluida su incursión sociológica y psicológica en otro, reencuentra sus pasiones ordinarias lejos de Antígona o Hamlet. Al "entrar en la piel" de un personaje no abandona la suya. Pero al romper los márgenes sociales, al jugar a gusto con principios de identidad para hacerse inaprensible, el actor paga su *performance* con su destino particular, largo tiempo excluido, despreciado, hoy en día adulado; es decir, siempre en los márgenes de la trama colectiva[76]. Los detractores del teatro denuncian el lenguaje de las pasiones de naturaleza inmoral a causa de lo que ellos juzgan como una hipocresía, acusan su modo de vida o sus actitudes sobre la escena, percibidas como indecentes, y condenan la adhesión del público a esas pasiones ficticias.

El fin del espectáculo y el saludo al público es siempre emocionante a causa de la ruptura que introduce en la presencia ante el mundo de los actores, repentinamente despojados de su personaje y expuestos a la fragilidad de su persona. Se produce allí "ese ligero trauma de la significancia", del que habla Roland Barthes[77] en otro contexto, ese momento de pasaje, humilde y torpe, en que la escena bascula de la representación a la profesión, en que los personajes se deshacen de sus últimos oropeles para dejar aparecer a los actores en su desnudez. Momento de verdad y de emoción, donde el "don de nada"[78] estalla con

[76] Jean Duvignaud, op. cit.
[77] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982, p. 59.
[78] "Don du rien", concepto que proporciona el título a la obra de J. Duvignaud *Le don du rien,* y que se inspira, a su manera, del pensamiento de Marcel Mauss y, en cierto modo, de Bataille. La edición francesa de esta obra ha sido comentada por David Le Breton. (N. de T.).

toda su fuerza. La tensión, la fatiga, que contenía aún el oficio y el juego deliberado con los signos, aparecen repentinamente con toda evidencia. El actor abandona la seguridad de ese personaje encarnado con fervor y que ningún esfuerzo puede hacer vivir más allá de la escena. Entregado al juicio de la multitud, sabe de la inevitable artificialidad de la situación. Escruta la sala, inquieto de las reacciones del público, contempla a sus compañeros en ese rito provisorio que es, probablemente, el más intenso y más difícil de su vida de actor. Es el momento en que abandona la máscara y siente como un soplo sobre su rostro la vulnerabilidad que le es propia. Está esperando el veredicto de la sala. Ésta puede expresar su entusiasmo a través de un torrente de aclamaciones o permanecer fría y levantarse después de aplaudir cortésmente para no avergonzar a la compañía. Más tarde, en su camerino, el actor reencuentra su propia identidad, su personaje social, pero cuando brinda su saludo para ser juzgado permanece aún suspendido entre dos mundos.

Capítulo 4
La danza o la celebración del mundo

"Y ahora hagan lo mismo, pero sin moverse".
(Kazuo Ohno, durante un curso)

El testigo encandilado

La danza es una celebración del mundo, una consagración del hecho tranquilo de existir y una forma de ofrenda al mundo y a los otros, contra-don al hecho de vivir. La danza es tanto más preciosa en cuanto es inútil, en cuanto no remite a nada, en cuanto encarna justamente el precio de las cosas sin precio. Renacimiento de un espíritu de infancia, libre en el espacio e indiferente al juicio de los otros, nos recuerda que somos *Homo ludens* mucho antes de ser *Homo faber.* Hombres del don y del juego, como lo recordaba Marcel Mauss, más que hombres de provecho, del rendimiento, de la eficacia, de la urgencia. No soy bailarín. No tengo ese privilegio. Sin embargo, la danza siempre me ha acompañado. Antes de abordar algunas de sus formas me gustaría emprender un breve recorrido biográfico.

Hace mucho tiempo, en un día de aburrimiento en la costa atlántica, mientras miraba el mar desde lo alto de una duna, vi a una joven mujer que se acercaba a la playa y danzaba en el límite del

agua y la arena. Ignoro si se trataba de una depurada técnica o de una serie de movimientos ordinarios. Hace mucho tiempo de todo eso y no soy competente para juzgarlo. Sé solamente del embelesamiento que sentía, la alianza acordada con el mundo y mi emoción al reencontrar la vibración de las cosas. Ella evocaba la luz del mar, la suavidad de la arena, el contacto del agua fresca sobre la piel. Despertaba la sensualidad del mundo y el sentimiento de existir. Yo me quedé inmóvil, como un espectador encandilado. Ese despegarse de la materia que toma a la materia como apoyo y vuelve a ella, transfigurándola. La imagen era bella y la guardé en reserva; treinta años después aún vive. La danza es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo. Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es determinado por éste. La danza es un culto dedicado al genio del lugar.

Algunos años más tarde, cuando aún pensaba dedicar mi vida al cine, escribí y rodé un cortometraje en 16 mm: *Seul détruire est au delà des yeux*, en condiciones semiprofesionales. En el título se cruzaba una referencia a Marguerite Duras *(Détruire, dit-elle)* y a los textos de Guy Debord, de la Internacional Situacionista[79]. Pretendía ser un acto, y no una contribución al espectáculo. La figura central de la película era una joven bailarina de Tours, Véronique Gouset quien encarnaba a la vez el grito y la luz del mundo. En uno de los planos, rodado en vivo, ella marcha por las aceras de la ciudad con un paso entre torpe y fluido, antes de oponer, repentina-

[79] Guy Debord, *La société du spectacle,* París, Buchet-Chastel, 1967.

mente, su danza a la pesadez y sorpresa de la multitud. Subversión de las rutinas urbanas, de la indiferencia de quienes pasan, la danza surgía al centro de la austeridad, interrumpía el orden de las cosas. En el plano final, ella corre hacia el mar de manera a la vez precipitada y resuelta, y el film termina con el contacto brutal y caluroso entre el cuerpo y las olas, mientras que con una voz en *off* yo decía: "Y danzaremos sobre la cabeza de los reyes". Vuelvo a ver esta loca y feliz carrera hacia el mar.

En otro plano, Véronique corría durante largo tiempo sobre las dunas mientras la cámara, instalada sobre un automóvil, la seguía en *travelling*. Buscamos vanamente un lugar propicio. Dondequiera que miráramos, los arbustos tapizaban el suelo. Véronique ensayó algunos pasos con los pies descalzos, pero renunció rápidamente.

Era difícil rodar ese plano si conservaba el calzado. Desde el comienzo de la película, ella llevaba el mismo vestido y andaba descalza. El film no hacía ninguna concesión a los medios de traducir el grito: las imágenes, el texto, la música, el ritmo, incluso a veces en la manera de filmar. La misma Véronique Gouset no hacía concesiones. Se sacó los zapatos, le pidió a la operadora que se preparara. Y se lanzó. La veo aún, con el remordimiento de haber escrito dicha escena. Pero estábamos, unos y otros, fascinados por el teatro de la crueldad de Artaud, y cada uno de nosotros se entregaba sin calcular. Veo todavía la carrera de Véronique, la manera de ponerle alas a la desesperación y enfrentarla para burlarla. Cómo no imaginarla danzando, allí donde está ahora. Murió en Tours, hace algunos años, aquejada de un cáncer, y tenía apenas unos treinta años. Querría suponer que la danza que la animaba no ha cedido ante el dolor y la inminencia de sus últimos pasos. Ella danza ahora sobre la cabeza de los reyes.

En esa misma época, o poco después, no lo sé, publicaba mi primer libro, una novela, *La danse amazonienne* (1983), donde una danza solitaria frente al río es el centro de un momento decisivo, en el curso del cual los personajes se vuelcan hacia la vida, escogen desde ahora existir y dejan de estar atrapados en la pesadez de las cosas. La danza ha sido durante largo tiempo, me parece, una forma de subversión radical de la simbólica corporal que subordina los comportamientos a significaciones necesarias. Ella me toca, pero me deja sin voz, en una fascinación de la que me cuesta salir, a pesar de las competencias que generosamente me atribuyen en materia de antropología del cuerpo. Acaso porque yo mismo no danzo es que permanezco al borde del misterio sin poder disolverme en él. Incluso atrapado hace unos años en la multitud del carnaval de Recife, mientras mi pareja lamentaba verme al margen del torrente efervescente, yo miraba con emoción a los niños y los viejos que se perdían en la exaltación de los sentidos sin poder unirme a ellos: los adultos resplandecían, los cuerpos chorreaban sudor y alegría. Ese año filmé también el carnaval con una vieja cámara mecánica de 16 mm. En esa época, el cine era mi manera de danzar, y espero a veces que quede algo de eso en la escritura de mis libros.

Con toda humildad, me siento como Nikos Kazantzakis enfrentado a la danza de Zorba, al que le gustaría unirse sin tener los recursos morales. El viejo Zorba expresa a través de su cuerpo su amor a la vida. "¿Porqué no ríes, patrón? –pregunta éste. ¿Qué te da con mirarme? Yo soy así. Hay en mí un demonio que grita y hago lo que me dice. Cada vez que estoy a punto de sofocarme, me grita: '¡Danza!', y yo danzo. Y eso me calma. Una vez, cuando murió mi pequeño Dimitraki, en Chalcidique, yo me levanté de esa misma manera, una vez más, y dancé. Los

parientes y amigos que me veían danzar delante el cuerpo se precipitaron para detenerme. '¡Zorba se ha vuelto loco!', gritaban, '¡Zorba se ha vuelto loco!' Pero yo, en ese momento, si no hubiese danzado, me habría vuelto loco de dolor"[80]. Yo comparto la lección de Zorba, cuando muestra a su compañero la universalidad de la danza, que apunta a tocar al otro, a hablarle a falta de una lengua común. Zorba cuenta su encuentro con un ruso, que quería explicarle la revolución bolchevique, y Zorba sus hechos y gestos, su amor por Creta. Y los dos hombres danzan uno después del otro: "Ah, mi pobre viejo, han caído harto bajo los hombres. ¡Puaj! Han dejado que sus cuerpos enmudezcan y no hablan más que con su boca. Pero, ¿qué quieres que diga la boca? Si tú hubieses podido ver cómo me escuchaba, de la cabeza a los pies, el ruso, ¡y cómo comprendía todo! Yo le describía, al danzar, mis desgracias, mis viajes, cuántas veces me casé, los trabajos que aprendí, cantero, minero, portador, ceramista, *comitadji*[81], intérprete de *santouri*[82], mercader de *passatempo,* herrero y contrabandista, cómo me metieron en la cárcel, cómo me evadí, cómo llegué a Rusia, (...) ¿Te ríes? ¿No me crees, patrón? Tú dices en tu interior: bueno, ¿y qué son esas historias que nos cuenta a lo Simbad el marino? Conversar danzando, ¿acaso es posible? Y, sin embargo, yo pondría mis manos al fuego, así deben hablar entre ellos los dioses y los demonios". Pero la danza nace, a veces, de casi nada, no se encuentra encerrada en un teorema; ella inerva ciertos momentos de lo cotidiano. Un rostro que se vuelve, una mano sobre el hombro, el

[80] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba,* Livre de poche, 1958, p. 105.
[81] Guerrillero macedonio, en la lucha contra los turcos (N. del T.).
[82] Antiguo instrumento (N. del T.).

gesto de un caminante, un movimiento que se desprende de los otros movimientos de la vida cotidiana y aparece como el comienzo furtivo de una danza, exceso de sentido, emergencia de una parte irreductible, de lo inesperado. En ese sentido, captar un movimiento de danza en la vida cotidiana es la confrontación con una especie de gracia, incluso si es poco diestra: no se trata de belleza, sino de una subversión de las expectativas que recuerda repentinamente la infinita fragilidad de las cosas. Surge fuera de las vías previsibles de lo cotidiano, ruptura de lo esperado que engendra la emoción, el asombro, y abre una nueva dimensión de lo real.

Algunas veces he asistido, sobre todo en Brasil, sobre los *terreiros* de Umbanda o de Candomblé, a ceremonias que me han marcado profundamente. Para mis ojos occidentales, éstas recuerdan nuestra separación como individuos y la nostalgia incurable de la comunidad ausente a la que me refiero in extenso en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2008). Las danzas tradicionales traducen la solidaridad orgánica entre el sí mismo, el otro y el cosmos; convocan a los dioses, los encarnan, los celebran, reactualizan los mitos fundadores, alimentan la memoria colectiva, dan cuerpo a lo innombrable y renuevan la alianza entre los hombres y lo invisible. Santifican el mundo, son, como para la antigua Grecia, un presente de los dioses. Y son los dioses quienes danzan bajo la apariencia de los humanos. Esbozan en el espacio y la duración ceremonias claramente inteligibles de un episodio al otro del ritual, incluso si a veces surgen sorpresas en el diálogo con los dioses o en medio del combate del chamán contra los espíritus que enfrenta. Lo que se juega en la danza encuentra intérpretes susceptibles de explicar su razón de ser, traducir la pala-

bra de los espíritus tal como ésta se expresa a través de un movimiento en particular. La danza tradicional es un espejo del cosmos en tanto celebra la continuidad de todos sus componentes. Es un rito comunitario en el que todos participan a través del movimiento o la identificación. En una palabra, las danzas tradicionales, en su infinita diversidad, implican una cosmología (expresan una visión de mundo, inscriben al hombre en el seno de la naturaleza y del cosmos, lo confrontan con los dioses), una antropología (inscriben en el espacio una imagen del hombre), una escenografía o más bien una ritualidad precisa; son una creación colectiva y nos remiten a un tiempo circular, con ritmos que se repiten incansablemente y conducen a un mundo pacificado. Las danzas tradicionales encarnan al mundo del "nos-otros", de la comunidad, del lazo social. Se mezclan al tiempo de la vida colectiva y sus ritmos. Se inscriben en las actividades de celebración de la vida colectiva: ciclo agrario, estacional, u otros. O bien, son diálogos con los dioses o los ancestros bajo la forma de danza de posesión o también de trance en el chamanismo. La danza es entonces camino necesario del intercambio con los dioses.

La emergencia de la danza moderna

De la danza de ballet académico al ballet moderno, y antes que nada con la emergencia de la danza moderna, el repertorio del cuerpo se ha ensanchado hasta el infinito. A comienzos del siglo pasado, un puñado de intérpretes de danza trastornó los códigos establecidos, las cadenas que retenían el despegue de los cuerpos, inventando un movimiento liberado de cualquier tutela que no sea

la de la creación pura. Acusan al ballet de ser una danza convencional, rígida. Isadora Duncan se rebela incluso contra el adiestramiento de los cuerpos que sufren los estudiantes[83]. La Duncan (1878-1927), Rudolf von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Ruth Saint-Denis (1878-1968), Ted Shawn (1891-1972), y luego, más tarde, Martha Graham (1894-1991), construyen con sus diversas personalidades los hitos de la danza moderna, una danza abierta a la intuición del bailarín, abierta a su creación, sin preocuparse de su referencia a un código rígido o académico.

La danza contemporánea[84] se encuentra profundamente inscrita en el problema del individuo y, por ende, en el problema del cuerpo: ella ha debido esperar, para desplegarse con la fuerza que le conocemos, el surgimiento del creciente individualismo de nuestras sociedades. Es, efectivamente, despliegue del cuerpo, energía en libertad, pensamiento en movimiento, escritura singular del espacio, juego de signos. Ella no es verdad del cuerpo, o repetición de un modelo. Es incluso rechazo de la tradición y búsqueda repetida y sin descanso en torno a las posibilidades descubiertas por el cuerpo. La individualización de la danza ha sido paralela a la emancipación progresiva de los individuos. A comienzos del siglo XX, la individualización del lazo social prosigue su avance, incluso si no afecta más que a una mínima parte de las sociedades occidentales. Esos períodos de ruptura social, de mutación, ofrecen al hombre una libertad de iniciativa sin precedentes hasta entonces. La decisión de relacionarse con el otro corresponde al individuo, y no a la

[83] Isadora Duncan, *Ma vie,* París, Gallimard, 1932, pp. 178-179.

[84] Ciertamente, hay numerosos puentes entre esos tipos de danza: las formas tradicionales no están petrificadas, no son museos, pues se actualizan, manteniendo una reserva. Las generaciones jóvenes contribuyen a su vez con lo suyo. La danza contemporánea renueva a menudo sus figuras recurriendo al repertorio tradicional, e inspirándose en él.

tradición o al hecho de pertenecer a la misma comunidad. Liberación de la antigua coacción identitaria, que afecta sobre todo al artista, siempre más o menos en disidencia con los valores comunes. Sin reconocerse ya en los valores morales establecidos, el individuo se hace poco a poco el artífice de su existencia, abre su propio camino. La simbólica propia del grupo al que pertenece no es más que un recurso para sus acciones y ya no su único horizonte. Artistas ya separados de lo común por sus acciones son los depositarios de esta conciencia exacerbada de las turbulencias del mundo. Generan una capacidad de innovación en la que la inquietud no es necesariamente un obstáculo para la creación.

En ese contexto, la danza moderna testimonia la soledad del hombre sumergido en un mundo en el que debe desde ahora inventar un sentido, un mundo que pierde sus antiguas orientaciones y se fragmenta, generando temor y exaltación a la vez. Para Laurence Louppe, "no hay más que una danza: la de cada uno... El bailarín moderno y contemporáneo no debe su teoría más que a sus propios recursos"[85]. Mientras la danza tradicional es emanación de una creación colectiva, las creaciones contemporáneas llevan una firma. En ese sentido, la danza es infinita, pues encarna siempre provisoriamente un segmento de la infinidad posible de recursos corporales. Ella transforma el cuerpo en instrumento de conocimiento y de lenguaje, en un campo de sensaciones tanto para el intérprete como para el público, que la vive por procuración, pero que no es insensible a ella.

El coreógrafo o el intérprete avanza sobre el filo de la navaja, abandona los códigos sociales que protegen de la angustia y hacen

[85] Véase Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine,* París, Contredanse, 1997, p. 44.

que el mundo sea familiar y hospitalario para el hombre. En sus manos sostiene, sin embargo, una pértiga, su estilo; es decir, el camino personal que traza en la zona más o menos demarcada de su ejercicio (historia de la danza, datos técnicos y escenográficos de su tiempo, grupo de influencia al que se adscribe, mercado del arte, etc.). La transgresión constante de esa línea de sombra que impone la danza no se realiza sin brújula, pero es cierto que las brújulas no bastan por sí solas para alejar las tempestades. Y a veces hay que romper las brújulas para recorrer territorios inéditos y sorprenderse, osando enfrentarse con otros cuerpos, sin deber nada a nadie, avanzar sin protecciones para renovar las formas de conocimiento.

La danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior al sentido, pero también profusión de significaciones. Exploración de posibilidades del cuerpo, acuerdos y desacuerdos de los gestos, desplazamiento de los movimientos, la danza devela el lugar y despliega el tiempo. La danza es la invención de un mundo inédito, apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata. Cada coreografía construye su propio relato, o se deja llevar por los movimientos de los intérpretes y construye su propia necesidad. El diálogo entre los espectadores y los intérpretes es íntimo, inasible, múltiple, nunca fijo en el tiempo. La danza se ofrece como una superficie de proyección. Diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión. En la danza, el sentido no reside en la transparencia narrativa de los movimientos del cuerpo, se despliega siempre como un horizonte, no cesa de escapar a todo intento por capturarlo. Reinvención de los brazos, de las manos, de las piernas, del tronco, del ritmo, de los gestos, o de los movimientos,

de los desplazamientos, pero también del espacio y del tiempo, de la desnudez, de la distancia con el otro, de la relación entre los individuos. Es el torbellino de una liberación respecto a toda atadura simbólica inmediata. La danza es un lenguaje en sí misma, y opera un discurso sobre el mundo al transformarlo.

Nacer de la danza

La danza es antes que nada una manera para el intérprete de dejarse trabajar por la danza. Construye, de obra en obra, un saber en marcha, una caja de herramientas que permite una lectura de los espectáculos, un análisis de su aporte, de su fidelidad a un estilo de autor, de su ruptura, de su mestizaje, o de su conservadurismo. Pero, contrariamente al teatro, manifiesta un simbología alejada, en principio, de los códigos culturales que alimentan la vida cotidiana, pone en juego un cuerpo liberado de la simbología corporal que funda los intercambios de sentido entre los individuos en la vida cotidiana. El cuerpo del bailarín, contrariamente al cuerpo del comediante, siempre más o menos constreñido a lo inteligible, no se encuentra limitado a la comunicación, está liberado de los condicionamientos de la identidad, aun de aquellos del género. No se encuentra sujeto a un estatus social, a una filiación, se construye a sí mismo en lo efímero del gesto mediante la interpretación de los signos. Es por eso que la danza afecta, fascina, maravilla o inquieta. Su privilegio consiste en permitir ver a través de los intersticios de lo real, inventar cuerpos inéditos, sorprendentes o en relación de espejo deforme.

La danza toma el lugar de la palabra, del pensamiento, ahí donde estos quedan sin voz, pero lejos de desarmar ese silencio, lo

aumenta. El mundo nace, entonces, para otras significaciones, disolviendo su evidencia primera. El cuerpo aparece más que el cuerpo. El mundo más que el mundo. Al desligarse del simbolismo social, se devuelve el cuerpo a la agitación, las ambivalencias, las pulsiones, todo lo que los códigos sociales intentaban conjurar. La danza se expresa como mordedura o caricia, nos "toca", de todas maneras, pero el sentido de la creación no es apaciguar los conflictos o los abismos que se abren en cada hombre, sino más bien "fijar vértigos", inscribir, en la cerrada trama de nuestras seguridades, zonas de turbulencia que nos enfrenten de otro modo al mundo, planteando al hombre la pregunta por su propia pregunta a través de su mismo cuerpo; es decir, por la condición de su ser en el mundo. ¿Qué cuerpo adviene al mundo cuando se borra el texto social y el intérprete profundiza en su exploración, venciendo sus temores? Cada creación nos ofrece una versión de ese territorio de sombra que comienza bajo la piel y se mezcla con el espacio y los otros cuerpos sin dejar otra traza que la del instante. La danza es acontecimiento puro.

La danza contemporánea muestra la irreductibilidad del cuerpo a los modelos cargados de positividad que reinan en la modernidad. El cuerpo es la carne de nuestro mundo. El hombre es su cuerpo y es más que su cuerpo, pero ese suplemento no es obra del alma o del espíritu, es obra de la existencia misma. La condición humana es corporal y nuestro cuerpo sigue siendo un misterio para nosotros. La danza nos muestra un cuerpo bastante distante del modelo cartesiano, quien, basándose en una comparación con el cadáver, lo define por la superficie y el volumen que ocupa, distante, por otra parte, del cuerpo máquina, más o menos bien ligado a un alma reacia, y distante también de la anatomofisiología, que

incide en nuestras representaciones occidentales como el instrumento que distingue radicalmente al hombre de su cuerpo. Como si el hombre no fuese más que el resto impalpable de un apéndice de carne[86]. El cuestionamiento del intérprete de danza es antropológico, el estatus de lo real es su objeto; la cuestión del hombre y de su carne, su tarea irrenunciable.

La danza como resistencia

Recuerdo el hermoso relato de Marguerite Yourcenar en *Les nouvelles orientales.* Un viejo artista pintor y su discípulo son arrestados por los guardias imperiales y conducidos a palacio. El emperador está furioso con el pintor: ha crecido entre sus obras sin ver otra cosa durante largo tiempo, y creyó que el mundo era armonía y belleza. Más tarde, sin embargo, se desilusiona cuando su mirada se dirige hacia el mundo real. Quiere ahora castigar al anciano por haber pintado un mundo demasiado bello, proporcionando al soberano una falsa visión de la existencia. El pintor es condenado a muerte. Cuando se anuncia el veredicto, el discípulo intenta matar al emperador, pero los guardias lo capturan y le cortan la cabeza. No obstante, para mostrar su bondad, el emperador le pide al pintor que termine un cuadro que ha dejado hace tiempo inconcluso; cuando termine esta tarea morirá. En su celda, el anciano se pone a trabajar. Diseña, después de un tiempo, un paisaje con roqueríos que dan al mar. Miles de veces retoca los detalles. Luego, diseña

[86] Respecto a la invención del cuerpo moderno, véase, por ejemplo, David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, o *La chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes,* París, Métailié, 2008.

una barca con un remero. Las semanas pasan y la hora de su muerte se acerca. El viejo artista se dedica ahora a pintar la barca con la mayor precisión. La víspera de su muerte, el remero aparece, por obra de su pincel, con los rasgos de su discípulo Ling. Y, repentinamente, la barca atraca sobre la orilla. Ling desciende sobre la arena y toma la mano de su anciano maestro, y los dos suben a la barca, que se aleja en el azul del mar. La celda está vacía. Pero ese es también el encanto de la danza, que proporciona a quienes creen en ella los medios para una evasión siempre exitosa. Ella es siempre una evasión, una manera de romper el tiempo circular y tomar la barca del anciano maestro para escapar de la impotencia. Permite deslizarse en otra dimensión de lo real.

La danza contemporánea, antes que repetición de lo mismo, es la inducción de un sujeto en suspenso, creador del espacio y el tiempo en que se produce. Matriz eternamente renovada de sentido; invención de formas y de contenidos. Inventando nuevos lenguajes o nuevas maneras de ser, es una exploración sin fin del continente corporal. Si bien es cierto que el sentido se transparenta en las citas gestuales, movimientos, actitudes, mímicas, y que en el curso de una obra pueden aparecer escenas muy evocadoras, la danza no posee nunca la claridad de un relato, y esa es precisamente su fuerza. Sitúa al espectador en un engaño propicio: la tentación de sentido es grande, pero transformar la danza en relato equivale a destituir su dimensión más propia.

Ciertamente, la danza no deja de ser una construcción mental que se interpreta a través del cuerpo, una inteligencia física del cuerpo, como una obra escrita a través de una serie coherente de movimientos. Precediendo a la facilidad del gesto y la transparencia del movimiento hay un aprendizaje, la enseñanza de un maestro y la

apropiación de las técnicas corporales por parte del estudiante. Hay, por supuesto, una construcción de la gracia o bien del desatino (si es intencional). La evidencia es adquirida: por una parte, es el producto de la interiorización de las maneras elementales de jugar con el espacio; por otra, reside en el talento, en la capacidad de invención. La danza es un arte, no un desorden más o menos controlado.

Tal como las artes plásticas (y especialmente el *body art)* o el teatro, la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo y, por tanto, más allá de eso, sobre el estatus del sujeto, en un mundo en el que se encuentra amenazado por todas partes. En el prólogo de *Así hablaba Zaratustra,* Nietzsche anuncia su propósito: "Os digo, es necesario también portar en sí al caos para ser capaz de dar a luz una estrella que danza. Os digo, ustedes portan consigo el caos". El intérprete corre hacia el mar y se detiene al límite entre la arena y el mar. Asaltan a la memoria las últimas frases de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas:* "El hombre es una invención que la arqueología de nuestro pensamiento muestra como una invención reciente. Y quizás su próximo fin. Si estas disposiciones llegaran a desaparecer tal como aparecieron, si por algún acontecimiento, del que podemos a lo más presentir la posibilidad, pero del que no conocemos por el momento ni la forma ni la promesa, estas se voltearan, como lo hizo el giro del siglo XVIII en el suelo del pensamiento clásico, entonces se puede decir realmente que el hombre se borraría, como en el límite del mar un rostro de arena"[87]. Pero, justamente, los pasos del bailarín imponen otras trazas en otro lugar, se burlan del olvido o de la muerte, y hacen surgir un camino en el caos. En el

[87] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas,* París, Gallimard, 1966, p. 398.

límite del mar y la arena hay siempre quien danza para renovar el paso del hombre y salvaguardar su rostro. La imagen es una imagen de eternidad del hombre, una de las formas fundadoras de resistencia, crítica y jubilatoria a la vez, frente a la crisis de sentido y de valores de nuestras sociedades. Incluso cuando interroga duramente la condición corporal del hombre, lo hace siempre a través del cuerpo. Ella "da a luz una estrella que danza", opuesta a esa corriente que desprecia los cuerpos que marca profundamente nuestra sociedad. "Yo danzo, luego existo", tal es, contra Descartes, el *cogito* contemporáneo de aquellos que no aceptan los imperativos del "horror económico" y de la todopoderosa técnica que vuelve al mundo cada vez menos hospitalario. Danzo, entonces, y mi cuerpo está siempre en medio del goce del mundo[88].

[88] Cf. David Le Breton, *El adiós al cuerpo,* México, La Cifra, 2007.

David Le Breton es profesor de Sociología en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Estrasburgo. Miembro del Instituto Universitario de Francia. Autor de numerosas obras en torno a la antropología del cuerpo.

Obras en francés:
En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie (Métailié).
La peau et la trace. Sur les blessures de soi (Métailié).
Des visages. Essai d'anthropologie (Métailié).

Es autor también de una novela policíaca:
Mort sur la route (Métailié, Prix Michel Lebrun, 2008).

Obras traducidas al español:
La sociología del cuerpo, Buenos Aires, Nueva Vision, 2002 (2007).
Adolescencia bajo riesgo, Montevideo, Trilce, 2003.
Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995 (2008).
Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999 (2005).
El silencio, Madrid, Sequitur, 2001 (2007).
Antropología del dolor, Madrid, Seix Barral, 1999.
El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo, México, La Cifra, 2007.

Bibliografía

Arguel M. (éd.), *Danse : le corps enjeu,* Paris, PUF, 1992.

Aristóteles, *Retórica,* Paris, Livre de poche, 1991.

Artaud A., *Le théâtre et son doubl*e, Paris, Gallimard, col. Idées, 1964.

Baiocchi M., *Butoh. Dança veredas d'alma,* Sao Paulo, Palas Athena, 1995.

Barba E., "Anthropologie théâtrale", in Barba E., Savarese N., *Anatomie de l'acteur,* Cazillac, Bouffonneries-Contrastes, 1985.

Baril J., *La danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp,* Paris, Vigot, 1977.

Barthes R., *L'obvie et l'obtus,* Paris, Seuil, 1982.

Bateson G., Mead M., *Balinese character: a photographic analysis,* New York, New York Academy of Science, 1942.

Bernard M., *De la création chorégraphique,* Paris, La Recherche en Danse, 2001.

Bourcier P., *Danser devant les dieux,* Paris, La Recherche en Danse, 1989.

Bouvier N., *L'usage du monde,* Paris, Payot, 1992.

Brook P., *Entre deux silences,* Arles, Actes Sud-Papiers, 1999.

Brook P., *L'espace vide,* Paris, Seuil, 1977.

Clark W., Clark S., "Pain responses in Nepalese porters", *Science,* vol. 209, n°18, 1980.

Classen C., "McLuhan in the rainforest: the sensory worlds of oral cultures", in *Howes* (2005).

Classen C., *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures,* London, Routledge, 1993.

Commenge B., *La Danse de Nietzsche,* Paris, Gallimard, 1988.

Conklin H. C., "Color categorization", *American Anthropologist,* n°75, 1973.

Conklin H. C., "Hanunôo color categories", in D. Hymes (ed.), *Language in culture and society,* New York, Harper, 1966.

Cunningham M., *Le danseur et la danse,* Paris, Belfond, 1988.

*La danse dans le mond*e, Paris, Armand Colin, 1991.

Debord G., *La société du spectacle,* Paris, Buchet-Chastel, 1967.

Diderot D., *Le rêve de d'Alembert et autres écrits philosophiques,* Paris, Livre de poche, 1984.

Diderot D., *Le paradoxe du comédien,* Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Duncan I., *Ma vie,* Paris, Gallimard, 1932.

Durkheim E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse,* Paris, PUF, 1968.

Duvignaud J., *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre,* Paris, PUF, "Quadrige", 1999.

Duvignaud J., *L'acteur,* Paris, Ecriture, 1993.

Duvignaud J., *Le don de rien,* Paris, Téraèdre, 2007.

Ellison R., *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?,* Paris, Grasset, I969.

Ellul J., *La parole humiliée,* Paris, Seuil, 1981.

Febvre L., *Rabelais et le problème de l'incroyance au XVIe siècle,* Paris, Albin Michel, 1968.

Foucault M., *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard, 1966.

Gallini C., *La Danse de l'Argia,* Paris, Verdier, 1988.

GERMS, *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse,* Sammeron, Germs, 1993.

Gillibert J., *Les Illusiades. Essai sur le théâtre de l'acteur,* Paris, Clancier-Guénaud, 1983.

Goffman E., *Façons de parler,* Paris, Minuit, 1987.

Graham M., *Mémoire de la danse,* Arles, Actes Sud, 1992.

Grass G., *La ballerine,* Arles, Actes Sud, 1984.

Grund F., Danse, in M. Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, PUF, 2007.

Gusdorf G., *Pourquoi des professeurs?,* Paris, Payot, 1963.

Herrigel E., *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc,* Paris, Dervy-Livres, 1981

Howes D. (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader,* Oxford, Berg Publishers Ltd, 2005.

Howes D., Sensual relations. *Engaging the senses in culture and social theory,* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003.

Hudson W. H., *Un flâneur en Patagonie,* Paris, Payot, 1994.

Illich I., *La perte des sens,* Paris, Fayard, 2004.

Jouvet L., *Le comédien désincarné,* Paris, Flammarion, 1954.

Juliet C., *Journal II, 1965-1968,* Paris, Hachette, 1979.

Kazantsaki N., *Alexis Zorba,* Paris, Livre de poche, 1958.

Koening J-F., *La Danse contemporaine,* Paris, Fayard, 1980.

Krysinski W., "Signes et sens du corps dans le théâtre moderne", Paris, *Parachute,* n°27, 1982.

Launay I., *A la recherche de la danse moderne.* Rudolf Laban, Mary Wigman, Paris, Chiron, 1996.

Le Breton D., *La chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes,* Paris, Métailié, 2008.

Le Breton D., *El adiós al cuerpo,* Mexico, La Cifra, 2007.

Le Breton D., *El sabor el mundo. Una antropologia de los sentidos,* Buenos Aires, Nueva Vision, 2007.

Le Breton D., *Antropologia del cuerpo y modernidade,* Buenos Aires, Nueva Vision, 2004.

Le Breton D., *Signes d'identité. Tatouage, piercing et autres marques corporelles,* Paris, Métailié, 2002.

Le Breton D., *Des visages. Essai d'anthropologie,* Paris, Métailié, 2003.

Le Breton D., *L'interactionnisme symbolique,* Paris, PUF, 2002.

Le Breton D., *Antropología del dolor,* Madrid, Seix barral, 2002.

Le Breton, *Du Silence,* Métailié, Paris, 1997; *El silencio, aproximaciones,* Madrid, Sequitur, 2000.

Le Breton D., *Las passiones ordinarias. Antropología de las emociones,* Buenos Aires, Nueva Vision, 1999.

Legendre P., *La passion d'être un autre,* Paris, Seuil, 1977.

Levinson A., *Danse aujourd'hui,* Arles, Actes Sud, 1990.

Lonsdale M., *Un cri dans les images, Entretiens,* Paris, Les éditions de Champtin, 2003.

Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine,* Paris, Contredanse, 1997.

Maldiney H., *Regard, parole, espace,* Lausanne, L'Age d'homme, 1973

Mauss M., "L'expression obligatoire des sentiments", *Essais de sociologie,* Paris, Minuit, 1968-9.

Mauss M., "Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité", *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception,* Paris, Tel-Gallimard, 1945.

Meyerson I., *Problèmes de la couleur,* Paris, SEVPEN, 1957.

Nietszche F., *Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Livre de poche, 1965.

Ong W., "World as view and world as event", *American Anthropologist,* n°71, 1969.

Padoux J-Y. (éd.), *La danse: Art du XXe siècle,* Lausanne, Payot, 1990.

Pastoureau M., *Bleu. Histoire d'une couleur,* Paris, Seuil, 2002.

Pastoureau M., *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie,* Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

Reiss F., *La vie de Nijinski,* Paris, Plon, 1957.

Schott-Billmann F., *Quand la danse guérit,* Paris, La Recherche en Danse, 1994.

Simmel G., *La philosophie du comédien,* Belfort, Circé, 2001.

Simmel G., "Essai sur la sociologie des sens", in *Sociologie et épistémologie,* Paris, PUF, 1981.

Stanislavski S., *La formation de l'acteur,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

Stanislavski C., *Ma vie dans l'art,* Paris, Librairie Théâtrale, 1950.

Strasberg L., *Le travail de l'Actors Studio,* Paris, Gallimard, 1969.

Valery P., Philosophie de la danse, in *Théorie poétique et esthétique*, Oeuvres, Paris, La Pléiade, 1957.

Vaysse J., *La danse-thérapie. Histoire, techniques, théories,* Paris, L'Harmattan, 2006.

Von Senden M., Space and sight. *The perception of space and shape in the congenitally blind before and after the operation,* Glencoe, IL, The Free Press, 1960.

Wigman M., *Le Langage de la danse,* Paris, Papiers, 1990.

Índice

Presentación 5
Introducción 9
Obertura 17

Capítulo 1
Aprender a través del cuerpo: la enseñanza de las actividades corporales 21
Aprender a vivir 21
Maestro de sentido y maestro de verdad 28
Enseñar lo indecible 33

Capítulo 2
De los sentidos al sentido: una antropología de los sentidos 37
La sensorialidad del mundo 37
Aprendizaje de los sentidos 41
Percepción de los colores 52
La hegemonía de la vista 57
La conjugación de los sentidos 62

Capítulo 3
Fenomenología del comediante en el teatro contemporáneo 65
La expresión social de las emociones 65
El teatro como laboratorio de las pasiones 72
Paradojas del comediante 76
El arte del actor 86

El contagio de emociones de la
sala a la escena y de la escena a la sala 91

Capítulo 4
La danza o la celebración del mundo 97
El testigo encandilado 97
La emergencia de la danza moderna 103
Nacer de la danza 107
La danza como resistencia 109

Bibliografía 115

La danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior al sentido, pero también profusión de significaciones. Exploración de posibilidades del cuerpo, acuerdos y desacuerdos de los gestos, desplazamiento de los movimientos, la danza devela el lugar y despliega el tiempo. La danza es la invención de un mundo inédito, apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata. Cada coreografía construye su propio relato, o se deja llevar por los movimientos de los intérpretes y construye su propia necesidad. El diálogo entre los espectadores y los intérpretes es íntimo, inasible, múltiple, nunca fijo en el tiempo. La danza se ofrece como una superficie de proyección. Diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión. En la danza, el sentido no reside en la transparencia narrativa de los movimientos del cuerpo, se despliega siempre como un horizonte, no cesa de escapar a todo intento por capturarlo. Reinvención de los brazos, de las manos, de las piernas, del tronco, del ritmo, de los gestos, o de los movimientos, de los desplazamientos, pero también del espacio y del tiempo, de la desnudez, de la distancia con el otro, de la relación entre los individuos. Es el torbellino de una liberación respecto a toda atadura simbólica inmediata. La danza es un lenguaje en sí misma, y opera un discurso sobre el mundo al transformarlo.

9 789568 415365